UNIVERSITY OF ARIZONA
39001008086350

UNIVERSITY
OF
ARIZONA
LIBRARY

This Volume
Presented to the Library
by
Nan C. Pfouts
1946

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/librosyautoresmo0000cesa_y6z1

LIBROS Y AUTORES MODERNOS

LITERATURA ESPAÑOLA

LIBROS Y AUTORES MODERNOS

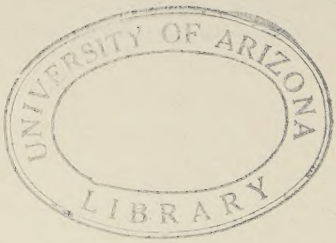
POR

CÉSAR BARJA

DEL DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL DE SMITH COLLEGE
LECTOR EN LA UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA, SOUTHERN BRANCH

SELLING AGENTS
G. E. STECHERT AND C.º
31-33 E. 10 th St.
NEW YORK
PRINTED IN SPAIN

Es propiedad del autor.
Copyright, 1924,
by César Barja.



Sucesores de Rivadeneyra (S. A.).—Paseo de San Vicente, 20.

200003

A LA MEMORIA DE MI MADRE

200003

INTRODUCCIÓN

Quisimos hacer con la literatura de los siglos XVIII y XIX lo mismo que dos años ha hicimos con la de la Edad Media y siglos clásicos: seleccionar entre los muchos autores y libros que en ella entran aquellos que consideramos de superior mérito, ya por su estricto valor literario, ya por su valor representativo, y estudiarlos bastante ampliamente. Es decir, que *Libros y autores modernos* es la continuación de *Libros y autores clásicos* (*).

En la introducción a este último libro creemos haber dicho lo preciso sobre los propósitos que nos inspiraban al escribirlo, manera de tratar el asunto, etc., todo lo cual damos por repetido aquí. Dos o tres declaraciones habrán de ser suficientes para la presentación del libro de hoy.

Pensábamos, al acabar de escribir *Libros y autores clásicos,* que un segundo volumen había de ser bastante para contener lo principal, según nuestro criterio de selección, de la literatura moderna y contemporánea, y, sin duda, lo habría sido de no incluir en él la cantidad de información y selecciones de textos que, por no ser este libro destinado exclusivamente a los conocedores de nuestra literatura, juzgamos oportuno incluir, como fundamento de la parte verdaderamente crítica, siguiendo el sistema adoptado en el volumen anterior. Así, sin poder evitarlo, llegamos a un número de páginas, harto crecido ya, en el que nos pareció de-

(*) The Vermont Printing Company, Brattleboro, Vermont (E. U. A.), 1923, 3.ª ed.

ber dar el libro por acabado, antes aun de terminar con el estudio del siglo XIX. Lo que de este siglo queda no es mucho: tres escritores: Clarín, Palacio Valdés y Blasco Ibáñez. Los capítulos a ellos dedicados serán los primeros del volumen *Libros y autores contemporáneos*.

Más de un lector pensará que bien pudiéramos haber terminado el estudio del siglo XIX, acortando el del siglo XVIII. En efecto, dedicamos a este siglo mucho mayor número de páginas de lo que es corriente en los libros de historia de la literatura. Nada tenemos que replicar a tales lectores y a tales libros. A los primeros y a los autores de los segundos les invitamos tan sólo a considerar con un poco más de atención si entre esos dos siglos existe realmente la diferencia que hasta ahora ha venido siendo aceptada como cosa del todo evidente. Que hay diferencia, es cierto; que la diferencia sea tan grande como se ha querido suponer, es dudoso. Es lo que la perspectiva en la aun próxima lejanía de esos dos siglos empieza a descubrirnos, o nos ha descubierto ya por entero. Como cuanto mide su grandeza por el volumen material, el siglo XIX, a medida que se distancia, se empequeñece. Hablamos, por supuesto, de España. Con no dudosa razón se negó la falta de originalidad de nuestro siglo XVIII; la que pueda haber en la afirmación de la originalidad del siglo XIX, de gran parte del siglo XIX, en poesía igual que en prosa, hora es de empezar a probarla, quien en ella crea. Perdónenos, pues, el lector que de otro modo piense si nosotros no establecemos esa diferencia de minúscula a mayúscula entre los dos siglos.

Nuestra crítica, perdónenoslo también el lector que

no lo apruebe, es de simpatías y antipatías... literarias, naturalmente. No nos resignamos a prestar vasallaje literario a autores cuyo nombre va envuelto en la aureola de la gloria, y en cuya obra no descubrimos méritos que a ella los haga acreedores. Es mucho el incienso que se ha quemado en este país de culto católico, y conviene, en beneficio de los mismos ídolos, clarear un poco la atmósfera. Al fin, lo que de alguna manera no se niega, tampoco se afirma; y el placer de los dioses debe consistir en sentirse irritados Conviene, sobre todo, que nuestra literatura deje de ser lo que es: toneladas de papel archivado. Los hombres mismos corremos el riesgo de amanecer convertidos en venerandas tradiciones, lo cual no sería, después de todo, una desgracia, si hubiera aún espectadores que nos contemplaran. Nosotros no dudamos de que haya habido genios en nuestra historia; lo que de veras dudamos es que haya habido tantos como se nos ha venido y se nos viene diciendo. Si esto último fuese verdad, sería una verdadera desdicha, pues querría decir que todos aquí han sido y seguimos siendo genios, lo que traducido al lenguaje de la lógica significaría que no lo ha sido ni lo somos ninguno.

Evitamos, sí, en nuestra crítica formular juicios caprichosos; juicios hechos a espaldas de los autores y libros criticados. Nuestro primer cuidado ha sido, y no precisamente para escribir de ellos, leer con atención y sin prejuicio esos autores y esos libros. Sobre esa lectura, ilustrada por la de la crítica digna de tal nombre, y en conformidad o en disconformidad con ella, fundamentamos nuestro juicio, que si no es siempre acertado (sólo los dioses son infalibles), quiere ser siempre leal

y sincero. Esta parte de la crítica consultada es la que incluímos en la nota bibliográfica que sigue a cada capítulo.

Con el fin de simplificar y, sobre todo, para no hacer inacabables y repetidas esas notas, reunimos en las páginas que preceden al sumario la bibliografía de carácter más general: Historias de la literatura y libros fundamentales (por la extensión del contenido) para el estudio de la de los siglos XVIII y XIX. Entre las Historias mencionamos tan sólo las que incluyen todo o parte del asunto objeto de este volumen, es decir, el siglo XVIII, o el XVIII y el XIX. De los demás libros damos, entre paréntesis, los nombres de los escritores que figuran en estas páginas, entre los estudiados en dichos libros. Ninguno de los textos comprendidos en esta bibliografía de carácter general volverá a ser citado en el transcurso de nuestro estudio, y a ese texto habrá de tenerse por hecha toda referencia a su autor, cuando no aparezca citado en la nota bibliográfica del correspondiente capítulo con obra o estudio especial.

Ni esta bibliografía de carácter más general ni la particular de cada nota final es completa, ni es toda ella recomendable. Lo primero sería poco menos que imposible y poco más que inútil. Nosotros mismos hemos eliminado parte de la reunida, y en absoluto hemos renunciado a citar bibliografía que, por unas u otras razones, no pudimos consultar. No quisiéramos haber ofendido con nuestras omisiones sentimientos prontos a irritarse en cuestiones de esta índole; si los hemos ofendido, sírvanos de vergonzosa excusa nuestra ignorancia, si no se nos quiere excusar por otras razones. Separar la crítica recomendable de la no recomendable supon-

dría una crítica de la crítica, cosa que no entraba en nuestro propósito al escribir este libro.

En él nos propusimos hacer entrar tan sólo la que llamaremos literatura de imaginación: poesía, novela, drama, principalmente. Esto no quiere decir, es claro, que no reconozcamos valor a otras clases de literatura. Antes bien; esperamos que llegue la ocasión de poder tratar de toda esa literatura más extensa y más útilmente que podríamos haberlo hecho en un libro como el de hoy.

De la misma manera que decidimos excluir toda clase de literatura no comprendida en aquellas tres, decidimos excluir toda literatura no castellana. En primer lugar, la hispanoamericana. También esta literatura merece trato más extenso e interesado que el de refilón que acostumbran prestarle los historiadores de la nacional. En segundo lugar, toda la literatura en lenguas regionales, entre las que se cuenta alguna tan merecedora de estudio como la catalana. La única excepción, media excepción, es la de Rosalía de Castro. Pero es que la poetisa gallega es también autora de uno de los más bellos libros de versos en castellano producidos en el siglo XIX, y el estudio de estos versos había que completarlo con el de los versos gallegos. Además, sinceridad obliga, cuando todavía en los años del siglo XX en que estamos viviendo se escriben voluminosas historias de la literatura española que en su larga letanía de nombres de autores modernos y contemporáneos olvidan incluir el de la autora de *En las orillas del Sar*, nos ha parecido de justicia presentar a la genial escritora de la manera más completa.

Algún celoso lector de *Libros y autores clásicos* se ha preguntado y nos ha preguntado qué pensábamos de

los autores y libros no incluídos en este volumen. Por si al celoso lector se le ocurre la misma pregunta respecto a los autores y libros no incluídos en el volumen de hoy, y hechas las salvedades que van indicadas, sepa de antemano nuestra respuesta: los autores y libros de la literatura de los siglos XVIII y XIX no incluídos en este volumen, exceptuados los tres que ya dijimos quedan para el volumen próximo, nos parecen bastante interesantes para no ocuparnos críticamente de ellos. Tienen su valor, sin duda; y quien crea que la Historia se hace de la suma de todos los pedazos de la vida de un pueblo, hará bien en estudiarlos. Desgraciadamente, nosotros formamos nuestro concepto de la Historia leyendo a Carlyle.

Ya dijimos que este libro no va destinado a tan sólo los versados en la literatura patria. Es un libro, igual que el anterior, resultado de un trabajo de enseñanza de nuestra literatura durante varios años a estudiantes extranjeros, con las modificaciones impuestas por la redacción escrita. Fué siempre y es nuestra preocupación en la clase hacer amena la enseñanza y despertar en los estudiantes el interés y la simpatía por la literatura y la vida españolas, no precisamente a base de la alabanza inmerecida o exagerada, de falsedad siempre realizable y de desencanto seguro, sino a base de la exposición afectuosa y de la crítica honrada. Lo mismo, más conscientemente acaso, y por eso también acaso con peor resultado, hemos procurado hacer fácil y agradable el libro de hoy, y, consigámoslo o no, interesar al lector en el estudio de nuestros escritores, que es, en final de cuentas, la mejor y más sana crítica que de ellos cabe hacer.

Literatos y críticos españoles de cuya sinceridad no dudamos y cuyo juicio valoramos en mucho, y profesores norteamericanos en cuya compañía nos honramos, nos han animado a llevar a término la obra empezada en *Libros y autores clásicos*. Por su interés en nuestro trabajo y por su estímulo les damos rendidas gracias.

C. B.

Güitiriz, Lugo.—Julio de 1924.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

HISTORIAS DE LA LITERATURA

Becker, Philipp August.—*Geschichte der Spanischen Literatur,* Strassburg, 1904.

Beer, Rudolf.—*Spanische Literaturgeschichte (Sammlung Göschen),* Leipzig, 1903, 2 T.

Bougeault, Alfred.—*Histoire des littératures étrangères,* París, 1876, 3 T. *Histoire de la littérature espagnole,* en el T. III.

Bouterwek, Frederick.—*History of Spanish literature (Bogue's European Library),* trad. de Thomasina Ross, London, MDCCCXLVII. Llega hasta fines del XVIII.

Butler Clarke, H.—*Spanish literature. An elementary handbook,* London, 1921 (3.ª impresión).

Cejador y Frauca, Julio.—*Historia de la lengua y literatura castellana,* Madrid, 1915-1920. 13 T. Empieza el siglo XVIII en el T. VI.

Fitzmaurice-Kelly, Jaime.—*Historia de la literatura española,* Madrid, MCMXXI, 3.ª ed.

Del mismo.—*Chapters on Spanish literature,* London, 1908 *Lecciones de literatura española,* trad. por Diego de Mendoza, Madrid, 1910. La lección X, última, trata de los *Novelistas modernos españoles.*

Ford, J. D. M.—*Main Currents of Spanish literature,* New York, 1919.

Giner de los Ríos, H.—*Manual de la literatura nacional y extranjera, antigua y moderna.* La primera parte (Madrid, 1909, 2.ª ed.) trata de la *Literatura castellana.* La segunda parte: *Literatura extranjera,* 2.ª y última sección (Madrid, sin fecha), incluye las *Literaturas regionales.*

Hurtado, Juan y J. de la Serna y Angel González Palencia. *Historia de la literatura española,* Madrid, 1921-1922, 3 partes.

Mérimée, Ernest.—*Précis d'Histoire de la littérature espagnole,* París, 1922 (edition entièrement refondue).

Navarro y Ledesma, F.—*Resumen de Historia literaria,* Madrid, 1917, 5.ª ed.

Perrier, José Luis.—*A short History of Spanish Literature,* New York, 1924.

Rogerio Sánchez, J.—*Historia de la lengua y literatura españolas,* Madrid, 1918, 2.ª ed.

Salcedo Ruiz, Angel.—*La literatura española. Resumen de*

historia crítica, Madrid, MCMXV-MCMXVII, 2.ª ed. 4 T. T. III: *El Clasicismo* (siglo XVIII); T. IV: *Nuestros días*.

Sanvisenti, Dr. Bernardo.—*Manuale di letteratura spagnuola (Manuali Hoepli)*, Milano, 1907.

Sismonde de Sismondi.—*Historical view of the literature of the south of Europe*, trad de Tomás Roscoe, London, 1846, 2.ª ed. 2 T. *Historia de la literatura española*, trad. de D. José Lorenzo Figueroa y D. José Amador de los Ríos, Sevilla, 1842, 2 T. Llega hasta fines del XVIII.

Ticknor, G.—*History of Spanish literature*, Boston, 1872. 3 T. *Historia de la literatura española*, trad. con adiciones y notas críticas por D. Pascual Gayangos y D. Enrique de Vedia, Madrid, 1851-1856, 4 T. Llega hasta principios del XIX.

.....

La crestomatía de Ludwig Lemcke, *Handbuch der Spanischen Literatur*, Leipzig, 1855-1856, 3 T., además de los textos escogidos, contiene importantes notas críticas. El T. I: *Prosa*, llega hasta Larra; el II: *Poesía*, hasta Zorrilla.

El T. V de la obra del conde Federico de Schack, *Historia de la literatura y del arte dramático en España (Colección de Escritores Castellanos)*, Madrid, 1887, cubre la historia del drama desde la muerte de Calderón hasta el drama romántico del siglo XIX. La de Alfred Gassier, *Le théatre espagnol*, París, 1898, llega hasta fines del XIX.

SIGLO XVIII

Alcalá Galiano, Antonio.—*Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII*, Madrid, 1845.

Cueto, Leopoldo Augusto de, Marqués de Valmar.—*Historia de la poesía castellana*, Madrid, 1893, 3 T. Este estudio está publicado al frente del T. LXI de la *Biblioteca de Autores Españoles*. En relación con él, véase el art. de D. Juan Valera, *Poetas líricos españoles del siglo XVIII*, T. XXIII de sus *Obras completas*. Del mismo D. Juan Valera, y en el mismo T.: *De lo castizo de nuestra cultura en el siglo XVIII y en el presente*.

Fernández y González, F.—*Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días*, Madrid, 1867.

Gómez Hermosilla, José.—*Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, Valencia, 1840, 2 T. (T. I: Don Leandro Fernández de Moratín, D. Juan Meléndez Val-

dés. T. II: Don Melchor Gaspar de Jovellanos, D. Nicasio Alvares de Cienfuegos.)

Menéndez y Pelayo, M.—*Historia de las ideas estéticas en España (Colección de Escritores Castellanos)*, T. V y VI, Madrid, 1903-1904, 2.ª ed.

Pellisier, Robert E.—*The Neo-Classic Movement in Spain during the XVIII Century* (Leland Stanford Junior University Publications), 1918.

Sempere y Guarinos, Juan.—*Ensayo de una Biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, MDCCLXXXV-MDCCLXXXIX, 6 T.

SIGLO XIX

Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX, Madrid 1882-1885, 2 T. Prólogo general de D. Antonio Cánovas del Castillo (T. I: El Duque de Rivas, por el Excmo Sr. D. Manuel Cañete; García Gutiérrez, por el Excmo. Sr. D. Cayetano Rosell; Zorrilla, por el Sr. D. Isidoro Fernández Flórez; Hartzenbusch, por el Excmo. Sr. D. Aureliano Fernández Guerra. En el mismo T. se publican las piezas siguientes: *Don Alvaro o la fuerza del sino; Juan Lorenzo; Traidor, inconfeso y mártir; Los amantes de Teruel*. T. II: Martínez de la Rosa, por el señor D. Marcelino Menéndez y Pelayo; Bretón de los Herreros, por el Excmo. Sr. Marqués de Molins; Núñez de Arce, por el Sr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo; Ayala, por el Sr. D. Jacinto Octavio Picón; Tamayo y Baus, por el Sr. D. Isidoro Fernández Flórez; Echegaray, por el señor D. Luis Alfonso. Y las siguientes piezas: *Edipo; Muérete y verás; El haz de leña; Consuelo; Un drama nuevo; O locura o santidad*. Los dos estudios de Menéndez y Pelayo sobre Martínez de la Rosa y Núñez de Arce figuran en sus *Estudios de crítica literaria*, primera serie).

Blanco García (P.), Francisco.—*La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, 1891-1894, 3 T. Empieza con Quintana.

Boris de Tannenberg.—*La Poésie castillane contemporaine (Espagne et Amerique)*, París, 1889 (Quintana, Duque de Rivas, Espronceda, Zorrilla, Campoamor, Bécquer, Núñez de Arce, Valera).

Del mismo.—*L'Espagne littéraire, portraits d'hier et d'aujourd'hui*, París, 1903 (Manuel Tamayo y Baus, José María de Pereda, Emilia Pardo Bazán).

Calvo Asensio, G.—*El teatro hispano-lusitano en el siglo XIX. Apuntes críticos* (desde el romanticismo hasta Tamayo y Baus), Madrid, 1875.

Farnell, Ida.—*Spanish Prose and Poetry,* with translated Specimens, Oxford, 1920 (José de Espronceda, Juan Valera, Ramón de Campoamor, Gaspar Núñez de Arce).

Ferrer del Río, D. A.—*Galería de la literatura española,* Madrid, 1846 (Manuel José Quintana, Juan Nicasio Gallego, F. Martínez de la Rosa, Excmo. Sr. Duque de Rivas, M. Bretón de los Herreros, Ramón Mesonero Romanos, J. Eugenio Hartzenbusch, Mariano José de Larra, José de Espronceda, Antonio García Gutiérrez, José Zorrilla).

Gómez de Baquero, Eduardo (Andrenio).—*El Renacimiento de la novela en el siglo XIX,* Madrid, MCMXXIV.

González Blanco, A.—*Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días,* Madrid, 1919.

Hubbard, Gustave.—*Histoire de la littérature contemporaine en Espagne,* París, 1876.

Ixart, José.—*El arte escénico en España,* Barcelona, 1894-1896, 2 T.

León Pagano, J.—*Al través de la España literaria* (interviews), Barcelona, sin fecha, 3.ª ed., 2 T. (T. II: Núñez de Arce, José Echegaray, Joaquín Dicenta, Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Juan Valera).

Méndez Bejarano, Mario.—*La literatura española en el siglo XIX (General, Regional y Americana),* Madrid, 1921.

Palacio Valdés, A.—*Semblanzas literarias,* T. IX de sus *Obras completas* (Juan Valera, Fernán Caballero, Pedro Antonio Alarcón, José Echegaray, José Zorrilla, Ramón Campoamor, Adelardo López de Ayala, Gaspar Núñez de Arce).

Pardo Bazán, E.—*Retratos y apuntes literarios,* T. XXXII de sus *Obras completas* (Campoamor, Núñez de Arce, Pedro Antonio de Alarcón, Don Juan Valera, El Padre Luis Coloma).

Pastor Díaz, Nicomedes y Don Francisco de Cárdenas.—*Galería de españoles célebres contemporáneos,* Madrid, 1841-1846, 9 T. (T. I: Francisco Martínez de la Rosa, Manuel Bretón de los Herreros, Antonio Alcalá Galiano; T. II: Don Angel de Saavedra, Duque de Rivas; T. IV: José Zorrilla, Juan Eugenio Hartzenbusch; T. VII: Agustín Durán; T. VIII: Excmo. Sr. D. Juan Nicasio Gallego, Mariano José de Larra).

Piñeyro, Enrique.—*El Romanticismo en España,* París, sin fecha (Mariano José de Larra, El Duque de Rivas, Anto-

nio García Gutiérrez, Juan Eugenio Hartzenbusch, Espronceda, José Zorrilla, Bretón de los Herreros, Campoamor, F. Martínez de la Rosa, Enrique Gil y Carrasco, Fernán Caballero, Trueba, Alcalá Galiano).

Revilla, Manuel de la.—*Obras,* Madrid, 1883. (Adelardo López de Ayala, Juan Eugenio Hartzenbusch, Ramón de Mesonero Romanos, Juan Valera, Ramón de Campoamor, Manuel Tamayo y Baus, José Zorrilla, Pedro Antonio de Alarcón, Gaspar Núñez de Arce, Benito Pérez Galdós, José Echegaray).

Del mismo.—*Críticas.* Primera serie, Burgos, 1884 (Alarcón, Ayala, Campoamor, Echegaray). Segunda serie, ídem, 1885 (Mesonero Romanos, Núñez de Arce, Pardo Bazán, Pérez Galdós, Valera, Zorrilla).

Valera, Juan.—*La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX* (es la introducción al *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX,* T. I, seguido de las *Notas biográficas y críticas,* T. V). Desde Meléndez Valdés hasta Ventura Ruiz Aguilera. T. XXXII y XXXIII de sus *Obras completas.*

Vézinet, F.—*Les Maîtres du Roman espagnol contemporain,* París, 1907 (Juan Valera, B. Pérez Galdós, José María de Pereda, Madame E. Pardo Bazán, José Echegaray).

. . . . . .

Las siguientes obras pueden ser de utilidad:

Altamira y Crevea, Rafael.—*Historia de España y de la civilización española,* Barcelona, 1913-1914, 4 T. 3.ª ed. El T. IV estudia la *Edad Moderna* (siglo XVIII).

Charles E. Chapman, *A History of Spain* founded on the *Historia de España y de la civilización española* of Rafael Altamira. New York. 1918.

Ellis, Havelock.—*The Soul of Spain,* Boston and New York, 1908, 2.ª ed. (frecuentes referencias a la literatura del siglo XIX).

Del mismo: *The Spirit of Present-day Spain,* en *The Atlantic Monthly,* vol. XCVIII, 1906, pp. 757 y ss.

Guerlin, Henri.—*L'Espagne moderne vue par ses écrivains,* París, 1924, 2.ª ed.

Hume, Martín.—*Historia del pueblo español, su origen, desarrollo e influencia,* versión castellana por José de Caso, Madrid, sin fecha.

Del mismo.—*Historia de la España contemporánea,* 1788-1898, trad. por Edmundo González Blanco, Madrid, sin fecha.

Le Gentil, Georges.—*Les Revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIXe. siècle*, París, 1909.

Trend, J. B.—*A Picture of Modern Spain Men and Music*, Boston and New York, 1921.

Villiers-Wardell (Mrs.).—*Spain of the Spanish*, New York, 1909. El cap. II, pp. 26 y ss. versa sobre *Modern Literature* (Emilia Pardo Bazán, Juan Valera, Benito Pérez Galdós, José María de Pereda).

SUMARIO

CAPÍTULO PRIMERO

Página

Fin de la literatura clásica y comienzos de la neoclásica.—Interpretación y crítica en el siglo XVIII de la decadencia de la literatura clásica.—Ignacio Luzán.—**La Poética**.—Exposición y crítica de esta obra.—Su relación con el espíritu del tiempo.—Su influencia.—**Academia del Buen Gusto.—Diario de los literatos de España.**—Algunos escritores de la época: Agustín Montiano, Nicolás Fernández de Moratín, Félix María de Samaniego, Tomás de Iriarte, Jorge Pitillas, Vicente García de la Huerta. — Bibliografía.... 1

CAPÍTULO II

Fray Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro.—Significado y alcance de su obra.—**Teatro Crítico Universal.—Cartas eruditas y curiosas.**—Luzán y Feijóo.—Feijóo y la Estética.—Reacción causada por sus escritos.—Momentos culminantes de la disputa entre feijoístas y no feijoístas.—Fray Martín Sarmiento.—Carácter general de su obra.—**Memorias para la historia de la poesía y los poetas españoles.**—Bibliografía 19

CAPÍTULO III

José Cadalso.—El hombre.—Cadalso, Luzán, Feijóo y Sarmiento.—Cadalso, escritor.—**Cartas marruecas.**—Cómo ve Cadalso a España.—**Los eruditos a la violeta.**—Otros escritos de Cadalso.—Gaspar Melchor de Jovellanos — El hombre.— El escritor.—Carácter de su obra.—Noticia de algunos de sus escritos.—Bibliografía 41

CAPÍTULO IV

José Francisco de Isla.—La oratoria sagrada en el siglo XVIII.—**Fray Gerundio de Campazas** y **Don**

Pág na.

Quijote.—Crítica de la novela del P. Isla.—Otros escritos del autor.—Don Diego de Torres Villarroel.—Extraña personalidad del hombre y del escritor.—Torres Villarroel y la España de su tiempo.—Noticia de algunos de sus escritos.—Resumen de su **Vida.**—Bibliografía..... 61

CAPÍTULO V

Resurgimiento de la poesía.—Escuela salmantina.—Juan Meléndez Valdés.—Estudio y crítica de este poeta.—Nicasio Alvarez Cienfuegos.—Espíritu de su poesía.—Estudio y crítica.—Bibliografía..... 77

CAPÍTULO VI

Don Ramón de la Cruz y Leandro Fernández de Moratín.—Personalidad dramática de los dos escritores.—El teatro de don Ramón de la Cruz.—Naturaleza y carácter del mismo.—Noticia de algunas de sus piezas.—El teatro de Moratín.—Estudio general.—Cómo ve Moratín la historia del teatro nacional.—**Orígenes del Teatro español.**—Crítica del mismo e intentos para reformarlo: **La Comedia nueva.**—**La derrota de los pedantes.**—Otras comedias de Moratín.—Resumen y crítica.—Bibliografía. 97

CAPÍTULO VII

Manuel José Quintana.—Su personalidad poética.—Su inspiración.—Principales composiciones.—Crítica.—Otros aspectos en la obra de Quintana: como dramaturgo, como crítico, como escritor político, como historiador.—**Vidas de españoles célebres.**—Juan Nicasio Gallego.—Oda **Al Dos de Mayo.**—Bibliografía. 127

CAPÍTULO VIII

El romanticismo.—Romanticismo y clasicismo.—El romanticismo en el teatro.—Nuevo romanticismo alemán y francés y viejo romanticismo español.—La querella romántica.—Los convertidos al romanticismo.—Primeros dramas románticos.—Principios fun-

Página.

damentales del romanticismo.—Génesis y sentido del romanticismo. — El romanticismo y la filosofía del dolor. — Distintas manifestaciones románticas. — El romanticismo en España.—Valoración del romanticismo.—Crítica final.—Bibliografía 147

CAPÍTULO IX

El drama romántico.— Caracteres generales.— Crítica. El Duque de Rivas.—**Don Alvaro o La fuerza del sino.**—Resumen y crítica de este drama.—**Romances históricos. — El Moro Expósito.** — Crítica. — Bibliografía 175

CAPÍTULO X

José de Espronceda.—Espronceda y Byron.—Su diferenciación.—Espronceda como poeta.—Estudio y crítica de su obra.—Bibliografía..... 199

CAPÍTULO XI

La novela histórica y el cuadro y el drama de costumbres.—Algunas novelas históricas.—Enrique Gil Carrasco.—**El Señor de Bembibre.**—Resumen y crítica.—Serafín Estébanez Calderón.—**Escenas andaluzas.**— Crítica.— Ramón de Mesonero Romanos.— Carácter y crítica de su obra.—Manuel Bretón de los Herreros.—Su teatro.—Crítica.—Bibliografía..... 227

CAPÍTULO XII

Mariano José de Larra.—El hombre.—Su obra.—Estudio y crítica.—Bibliografía..... 247

CAPÍTULO XIII

José Zorrilla.—Su poesía.—Su inspiración.—Estudio de su obra poética.—Las leyendas.—**A buen juez mejor testigo.**—**Margarita la Tornera.**—Resumen y crítica.— Los dramas.— **Don Juan Tenorio.**— Crítica.—

Página.

Poesías líricas.— Crítica.— **Granada.**— Crítica.— Bibliografía 275

CAPÍTULO XIV

Novela de costumbres.— Fernán Caballero.— Carácter de su novela.—Elementos que en ella entran.—Crítica.—**La familia de Alvareda.**—**La Gaviota.**—**Lágrimas.**—Resumen y crítica.—La moral de la novela de Fernán Caballero.—Antonio de Trueba.—Carácter de su obra.—Crítica.—El P. Luis Coloma.—**Pequeñeces.**—Crítica.—Bibliografía 307

CAPÍTULO XV

Gustavo Adolfo Bécquer.—Su poesía.—Su inspiración. Bécquer, poeta del amor.—Sentimiento y expresión en la poesía de Bécquer.—Las **Rimas.**—Estudio y crítica.—Realidad y fantasía.—Bécquer, poeta sevillano.—Bécquer y Heine.— Las **Leyendas.**— **Cartas desde mi celda.**—Resúmenes y crítica.—Bibliografía. 329

CAPÍTULO XVI

Novela regional.—José María de Pereda.—Su personalidad literaria.—Carácter general de la novela de Pereda.—Estudio y crítica de la misma.—**Peñas arriba.**— **Sotileza.**— Resúmenes y crítica.— Bibliografía. 355

CAPÍTULO XVII

El drama de transición.—Manuel Tamayo y Baus y Adelardo López de Ayala.—Carácter de su obra dramática.—El teatro de Tamayo y Baus.—Estudio y crítica.—**Un drama nuevo.**—**La locura de amor.**— Resúmenes y crítica.—El teatro de López de Ayala. Estudio y crítica.—**Consuelo.**—Resumen y crítica.— La moral de Ayala y la de Alarcón.—Crítica final.— Bibliografía 377

CAPÍTULO XVIII

Don Juan Valera.—El hombre y el escritor.—Valera y Goethe.—Estética de Valera.—Aspectos en su obra

Pág·na.

literaria.—Valera, poeta.—Valera, crítico.—Estudio y crítica.—Valera, novelista.—Estudio de su obra.—Resúmenes y crítica.—Pedro Antonio de Alarcón.—Alarcón y Valera.—Novela de Alarcón.—Estudio y crítica.—Bibliografía 401

CAPÍTULO XIX

Gaspar Núñez de Arce.—El hombre y el poeta.—Su inspiración.—**Gritos del combate.**—Estudio y crítica. Otros poemas.—Núñez de Arce, autor dramático.—**El haz de leña.**—Crítica.—Vicente Wenceslao Querol.—Las **Rimas.**—Ramón de Campoamor.—Teorías poéticas y filosóficas de Campoamor.—Su obra poética.—Estudio y crítica.—Bibliografía..... 439

CAPÍTULO XX

Nuevo despertar del romanticismo.—José Echegaray.—Generalidades.—Carácter de su obra.—Dramas románticos y de tesis.—**El Gran Galeoto.**—**Mancha que limpia.**—**O locura o santidad.**—**El hijo de don Juan.** Resúmenes y crítica.—Traducciones de dramas de Angel Guimerá.—Joaquín Dicenta.—Carácter de su obra.—**Juan José.**—Crítica.—Bibliografía..... 460

CAPÍTULO XXI

Rosalía de Castro.—Su vida.—Su obra poética.—Rosalía de Castro y la lírica gallega.—**Cantares gallegos.**—**Follas Novas.**—Estudio y crítica.—**En las orillas del Sar.**—Rosalía y Bécquer.—Crítica.—Bibliografía 505

CAPÍTULO XXII

Emilia Pardo Bazán.—Su personalidad.—Doña Emilia y el Naturalismo.—**La cuestión palpitante.**—Exposición y crítica.—Obra literaria de doña Emilia.—Como novelista.—Como cuentista.—Como crítico.—Estudio y crítica.—Bibliografía..... 549

CAPÍTULO XXIII

Página.

Benito Pérez Galdós.—Poesía y Novela.—Caracteres generales de la novela galdosiana.—Los **Episodios Nacionales.**—Estudio y crítica..... 577

CAPÍTULO XXIV

Novela galdosiana.—Novelas religiosas.—Novelas contemporáneas. — Estudio y crítica. — Galdós, dramaturgo.—La novela drama.—Drama galdosiano.—Estudio y crítica.—La obra de Galdós.—Crítica final.—Bibliografía 607

CAPITULO PRIMERO

Siglo XVIII

FIN DE LA LITERATURA CLASICA Y COMIENZOS DE LA NEOCLASICA.—Interpretación y crítica en el siglo XVIII de la decadencia de la literatura clásica.—Ignacio Luzán.—La Poética.—Exposición y crítica de esta obra. Su relación con el espíritu del tiempo.—Su influencia.— Academia del Buen Gusto.—Diario de los literatos de España.—**Algunos escritores de la época: Agustín Montiano, Nicolás Fernández de Moratín, Félix María de Samaniego, Tomás de Iriarte, Jorge Pitillas, Vicente García de la Huerta.—Bibliografía.**

Acaba el *Siglo de Oro* de la literatura española con el triunfo definitivo del gongorismo en la poesía, el conceptismo en la prosa y el calderonismo en el drama. Los tres vicios se dan ya frecuentemente juntos en la literatura del siglo XVII, y los tres eran síntomas de un mal más profundo: agotamiento espiritual. Agotado estaba el espíritu de la poesía al morir Góngora (1627), agotado el espíritu de la prosa al morir Gracián (1658), agotado el espíritu del drama al morir Calderón (1681). Quedaban únicamente los moldes de su obra, más que moldes, piezas que ellos habían sabido juntar con regular acierto, pero que por completo se desarticularon con su muerte. Que no habían de faltar continuadores que trataran de articular una vez más esas mismas piezas para con ellas componer algo, ya se comprende. Las decadencias artísticas suelen ser igualmente fecundas que las exuberancias vigorosas. Continuadores tuvo el gongorismo, secuaces tuvo el conceptismo, y discípulos tuvo el calderonismo. Pero si eran ya éstos defectos graves en la obra

de Góngora, Gracián y Calderón, calcúlese lo que ocurrirá en la de sus sucesores. España no tiene un buen poeta, ni un buen prosista, ni un buen dramaturgo en los cien años que van desde 1650 hasta 1750, y aun puede rebajarse la fecha en el primer caso y elevarse en el segundo. Tiene, sí, muchos escritores más o menos aceptables, pero no tiene ninguno verdaderamente original.

Cualesquiera que pudieran ser las verdaderas causas de esta decadencia literaria desde mediados del siglo XVII, una cosa resultaba perfectamente clara: la decadencia misma. Reconocerlo así fué el mérito de unos cuantos. Y no menos clara aparecía la causa, si no verdadera, aparente, de esa decadencia: la violación de los preceptos fundamentales del arte literario, el exceso de libertad en la producción artística.

Que también el gongorismo, el conceptismo y el calderonismo pudiesen tener sus principios, nada importaba. Esos principios, de existir, eran una creación enteramente libre de cada autor. Ahora bien; al llegar el siglo XVIII, el arte literario, se pensaba, tiene sus preceptos fundamentales fijos. No se niega que el genio pueda producir grandes obras sin observar esos preceptos, ni se afirma que los preceptos por sí solos produzcan obra alguna grande. Niégase, sencillamente, que una composición poética o dramática que viola todo precepto pueda ser buena, y afírmase, sencillamente, que para serlo tiene que cumplir con ciertos de esos preceptos fundamentales.

Cuanto pueda haber de verdad en todo esto, cosa es que no nos interesa averiguar, por el momento al menos. Bástanos saber que, reconocida la decadencia de la literatura nacional, y reconocida la causa de esa decaden-

cia—el exceso de libertad—, de lo que ante todo se trataba era de remover la causa, para así cambiar el efecto. ¿Cómo? Oponiendo al principio de libertad el de restricción; a la ignorancia u olvido de los preceptos fundamentales, el conocimiento u observancia de esos mismos preceptos; oponiendo, en fin, al atentado, la ley; a la anarquía, el orden.

Esta oposición era lo que venía a significar la *Poética* (primera edición, Zaragoza, 1737; segunda edición, Madrid, 1789), de **Ignacio Luzán** (1702-1754). Luzán, después de haber vivido muchos años en Italia y haber estudiado las literaturas extranjeras, al comparar con ellas la nacional, tuvo por necesidad que darse cuenta de sus defectos. Estos defectos resultaban, en su opinión, como acabamos de decir, del exceso de libertad, del exceso de violación por nuestros autores clásicos de los que él creía preceptos fundamentales del arte literario. Exceso de libertad y exceso de violación ya existentes en la obra de Góngora, Lope de Vega y Calderón, y cada vez más en la de sus imitadores. Esto visto y reconocido, tratábase, ante todo, de dar a la *Poética* una base y una construcción racional y filosófica, como necesaria exigencia de la cual había de depender su valor universal; criticar a la luz de la doctrina en ella sentada las obras de nuestra literatura clásica; y, finalmente, reducir a leyes los resultados de aquella doctrina y de esta crítica. Es decir, que la *Poética* de Luzán consta de tres partes esenciales: una parte doctrinal, una parte crítica, y una parte legislativa.

No entraremos en el examen de la parte doctrinal, que no tiene hoy más que un valor histórico. Baste decir que el mérito principal de esta parte, que estudia "el ori-

gen, progresos y esencia de la poesía", consiste en haber tratado la materia sobre bases filosóficas, dándole así un carácter más general y una mayor exigencia de verdad. No podemos, por lo demás, admitir con Luzán que el fin de la poesía coincida con el de la filosofía moral, ni creer, por consiguiente, que aquélla pueda y deba servir de texto para enseñar y aprender moral, política, economía, geografía, y "todo género de artes y ciencias". Eso podrá ser muy útil, pero es muy poco poético.

Más interés tiene para nosotros la parte crítica. Empezando por afirmar la decadencia general de la literatura patria, debida a "la ignorancia y transgresión de los preceptos poéticos", nos dice luego haberse conservado puro y elegante el estilo de nuestros poetas hasta el reinado de Felipe III,

en cuyo tiempo, no sé por qué fatal desgracia, empezó la poesía española a perder y decaer, y aquel sano vigor y aquella grandeza suya degeneró en una hinchazón enfermiza y un artificio afectado.

Góngora, añade:

fué uno de los que más contribuyeron a la propagación y crédito del mal estilo... Y el vulgo, que de ordinario cree excelente y sublime todo lo que no entiende, se acostumbró a la novedad, y aplaudió sin descernimiento lo irregular y extravagante de aquel estilo, y se dió a imitarle... Desde entonces empezó a faltar en España el buen gusto en la poesía, y exceptuando algunos que supieron preservarse de la común infección, todos los demás dieron en seguir a ciegas el estilo afectado y cargado de metáforas, de hipérboles y de conceptos falsos, con tanto exceso, que muchos, por imitar a don Luis de Góngora, consiguieron aventajarse en los defectos, sin llegar jamás a igualar sus aciertos.

Esto por lo que a la poesía, Góngora y el gongoris-

mo se refiere. Y por lo que respecta al drama, después de haber alcanzado cierto desarrollo, apareció Lope de Vega, a quien Luzán reconoce toda

la extensión, variedad y amenidad de su ingenio; pero, añade, fué desgracia que alcanzase una edad en que aun no había hecho grandes progresos la buena crítica; esto es, el arte de juzgar rectamente de las obras del entendimiento y de la imaginación, y así, un hombre que nació para gloria de España, abusando de sus mismas cualidades superiores, lejos de cumplir su destino, contribuyó infinito a que otros grandes ingenios que vinieron después, y le quisieron imitar, tampoco cumpliesen el suyo.

Aterrado ante la fecundidad del hombre que escribe las comedias por miles, Luzán se pregunta:

¿Cómo puede ser esto, por más fecundidad que tuviese?

Y halla la respuesta en la obra misma de Lope:

No parándose a elegir asuntos propios para imitados en la representación; tomando a veces por argumento la vida de un hombre, y por escena el universo todo; trastornando y desfigurando la Historia, sin respetar los hechos más notorios, con la mezcla de fábulas absurdas y con atribuir a reyes, príncipes, héroes y damas ilustres, caracteres, costumbres y acciones vergonzosas o ridículas; haciendo hablar a los interlocutores según primero le ocurría: a las mujeres ordinarias, criados y patanes, como filósofos escolásticos, vertiendo erudición trivial y lugares comunes, defecto que comprende a todas sus obras, y a los reyes y personajes, como fanfarrones o gentes de plaza, sin dignidad ni decoro alguno.

Halla, sí, en muchas de las comedias de Lope,

escenas de grande interés, que pueden ser modelo de naturalidad y buen estilo...

Pero drama entero, dice,

no hallo ninguno medianamente arreglado y escrito con decoro, ni creo le haya entre todos los de Lope.

Algo menos duramente trata a Calderón, en cuyas comedias ve una

pintura exagerada de los galanteos de aquel tiempo.

Pero prescindiendo de esto, y

prescindiendo de lo perteneciente a la moral, que con razón le han censurado muchos..., de la poca variedad en los asuntos y caracteres, a quien tiene las cualidades superiores de Calderón y el encanto de su estilo, se le suplen muchas faltas y aun suelen llegar a calificarse de primores, hasta que viene otro que, igualándole en virtudes, carezca de sus vicios. Como éste no se ha dejado ver todavía entre nosotros, conserva Calderón todo su primitivo aplauso.

Todo el drama clásico español es para Luzán un drama "sin razón y sin arte"; los dramaturgos, no habiendo observado nunca los preceptos de Aristóteles y de Horacio, sino habiéndose guiado sólo

por su capricho, por la costumbre, por la imitación o por el gusto de los autores de compañías cómicas que se las pagaban (las comedias), los cuales jamás llevaron otra mira que la de atraer al vulgo y sacarle el dinero.

Tomando el *Arte nuevo de hacer comedias,* de Lope de Vega, por el código de la escuela del drama nacional, después de copiarlo, hace de él la siguiente crítica:

Este es el Arte famoso de Lope de Vega... Dejando aparte la negligencia y poca lima con que está escrito, y la cantidad de malos versos que tiene, él solo basta para convencer aun a sus mismos secuaces del desorden y extravagancia de nuestro teatro... En fin, el Arte mismo de Lope es el más abonado testigo en favor de la buena Poética y una solemne condenación de la antigua dramática de España.

No se crea por eso que Luzán culpe a Lope de haber corrompido el drama nacional.

Lope de Vega no fué el corruptor de nuestro teatro. Este jamás tuvo reglas ni obras que se debiesen tener por arregladas, y así, ¿cómo pudo Lope corromper ni desarreglar lo que nunca estuvo ordenado ni arreglado? Nuestras comedias nacieron y crecieron sin arte. Lope no hizo más que llevar adelante y afirmar el desorden que halló establecido.

El mismo Lope hubo de darse cuenta del estado lamentable en que se hallaba la escena española, y su *Arte nuevo de hacer comedias*, lo que más hace es hablar

en abono de las reglas aristotélicas y contra los errores comunes de nuestros dramas.

La índole misma de ese *Arte*, que Luzán cree haber servido de pauta a nuestros dramaturgos y a nuestro teatro, determina, pues, el carácter y alcance de su *Poética:*

No ha sido ni es mi intento escribir una Poética ajustada a este arte (el del Arte nuevo), sino conforme al que nos dejaron Aristóteles y Horacio, y siguieron después, y siguen todas las naciones cultas en la teoría y en la práctica, y que han procurado introducir y promover en nuestro teatro muchos doctísimos españoles, con los cuales quiero más errar que acertar con el vulgo. No me detendré en examinar más menudamente este Arte, de Lope, ni en cotejar una a una sus reglas con las de Aristóteles y de otros que voy a proponer y explicar. Ellas mismas se distinguen con tan evidente diferencia, que será bien ciego o muy apasionado el que no conozca y confiese la solidez, la racionalidad, la congruencia y simetría con que arreglaron los antiguos sus principios, y la irregularidad y extravagancia de los que ha seguido ciegamente el vulgo en nuestros teatros. Libre será a cualquier poeta componer sus comedias según el sistema que más se acomodare a su discurso, a su capricho o al paladar del vulgo; pero en todos los tiempos habrá entendimientos instruídos y superiores al vulgo, que harán justicia a lo que se funda en razón y no lo confundirán con lo que merece desprecio.

Esto es ya la introducción a la que hemos llamado la parte legislativa de la *Poética* de Luzán. Como se ve, no se las da éste de innovador, no pretende descubrir cosa alguna nueva bajo el sol. Ya en el prólogo de su obra empieza por advertirnos que las reglas en ella formuladas nada tienen de nuevo, pues dice:

ha dos mil años que estas mismas reglas (a lo menos en todo lo sustancial y fundamental) ya estaban escritas por Aristóteles, y luego excesivamente epilogadas por Horacio, comentadas por muchos sabios y eruditos varones, divulgadas entre todas las naciones cultas y generalmente aprobadas y seguidas.

Amén de en Aristóteles y en Horacio, bebió Luzán hasta saciarse en los libros de los tratadistas italianos, en el *Della perfetta poesìa* (Venecia, 1770), de Muratori, particularmente, en *L'Art Poétique*, de Boileau, y en otras Poéticas de autores franceses. Es decir, que la *Poética* de Luzán, compuesta primitivamente (1728) en lengua italiana y en seis discursos, con el título *Ragionamenti sopra la poesìa*, "refleja exclusivamente el modo de pensar reinante en las Academias de Nápoles y de Palermo", según Menéndez y Pelayo.

No busquemos, pues, nada nuevo en esta parte legislativa. Digamos sólo que, por lógica reacción, del libertinaje con que habían procedido los dramaturgos clásicos; de la total ausencia de reglas dramáticas, Luzán pasa a la exagerada restricción, a la poco menos que omnímoda eficacia de las reglas clásicas —las tres famosas unidades. Y era aquí precisamente donde su *Poética* debía fracasar. El fin era bueno y exacto; el medio era inconducente. La *Poética* de Luzán fracasa por la misma razón y por el mismo lado que toda Poética pasada.

presente y futura. Fracasa por la base: tratar de subordinar el arte a reglas fijas; querer encerrar el arte dentro de moldes hechos. Con las reglas de Luzán, igual que con las de Boileau, no sólo no se logra lo que el autor deseaba—la verdad o verosimilitud de la obra dramática—, sino que se logra todo lo contrario: la afectación, la falsedad, la mentira. En último término, quien observase las reglas de Luzán haría comedias muchísimo peores que las de los dramaturgos clásicos, como, en efecto, así sucedió. Más aún: quien quisiese observar estrictamente esas reglas, no podría escribir una obra de teatro. ¿Qué hacer, por ejemplo, con la unidad de tiempo tal como Luzán la entiende? (mucho más restringidamente que el mismo Aristóteles). La unidad de tiempo, Luzán declara, consiste en que

el espacio de tiempo que se supone y se dice haber durado la acción, sea uno mismo e igual con el espacio de tiempo que dura la representación de la fábula en el teatro... Como, pues, la representación no dura más que tres horas o cuatro, será preciso que el tiempo que se supone durar el hecho representado no pase ese espacio, o si lo pasa, sea de poco.

Consecuencia: toda acción que en la realidad exceda de tres o cuatro horas, las tres o cuatro horas que puede durar una representación; toda tragedia ocurrida en la *realidad* que exceda de ese espacio de tiempo, no puede ser reducida a drama. Consecuencia: toda la tragedia clásica, la misma que Aristóteles tenía presente al escribir sobre el arte dramático, es falsa. Consecuencia: todo Shakespeare es falso. Luzán no veía o no quería ver esto. Como todos cuantos han escrito Poéticas, Luzán no veía que el drama, que el arte, no es la realidad vi-

sible y tangible de las cosas, pues, de serlo, seguiría aún siendo realidad visible y tangible y no sería arte.

Vió Luzán la enfermedad de nuestro teatro clásico y la diagnosticó bastante bien; pero no acertó con el remedio. No se dió cuenta de que el mal no era exterior, sino interior; que lo que estaba enfermo no era el drama, sino los dramaturgos. No se dió cuenta de que la falta de verdad en nuestro teatro clásico no era tanto de verdad exterior como de verdad interior, de realidad espiritual y artística, de alma. Esta realidad está por encima de las tres unidades. Con un poco menos de teoría y un poco más de sentimiento; con un poco menos de filosofía y de lógica y un poco más de arte, Luzán habría acertado con el remedio, aunque el remedio tuviese que ser de muerte. Pero Luzán, como la mayor parte de los autores de Poéticas y legisladores del arte, no era ni poeta ni artista, a pesar de lo cual escribió (¿quién no los escribió en el siglo XVIII?) versos.

Fué la *Poética* de Luzán, en frase del Marqués de Valmar, "un fenómeno intelectual, lanzado de improviso en medio del caos tenebroso en que se habían hundido las letras españolas". No precisamente en el sentido de que las reglas clásicas expuestas y defendidas por Luzán fuesen una novedad en España, pues ya antes habían tratado otros de ellas (como reconoce el mismo Luzán), sino en el sentido de que tales reglas jamás habían sido observadas por nuestros dramaturgos, y estaban, por consiguiente, totalmente olvidadas. Eran, pues, algo nuevo en su misma vejez, y algo que venía a echar por tierra el fundamento (si lo tenía) del teatro nacional.

Luzán, como ya dijimos, habíase convencido de la excelencia de esas reglas al estudiar algunas de las lite-

raturas extranjeras y comparar con ellas la española. Pero no era Luzán el único que en esta época se sentía atraído por la literatura y la cultura extranjeras. En efecto, saliéndose del estrecho círculo nacionalista en que la política de los Austrias trató de encerrar a España, y en que la mayor parte de nuestros literatos se encerraron voluntariamente, algunos escritores, por lo demás de insignificante importancia, venían trabajando en la obra de traducción y difusión en la Península de la literatura extranjera, de la francesa sobre todo. *Le Cid*, de Corneille, había sido adaptado en 1658 por el autor dramático Juan Bautista Diamante, con el título *El honrador de su padre;* en 1680 se había representado en Madrid *Le Bourgeois Gentilhomme*, de Molière, con el título *El labrador gentilhombre*, etc. El advenimiento al trono de la dinastía borbónica (Felipe V, nieto de Luis XIV) en 1700 vino también a favorecer esta difusión de la cultura, usos y costumbres francesas. De esta época datan la fundación de la Biblioteca Nacional (1711), la de la Academia Española (1713-1714), encargada, según sus primeros estatutos, de "proponer reglas de buen gusto, así en el pensar como en el escribir", cultivar y purificar la lengua castellana, misión que cumplió suficientemente en la primera edición de su *Diccionario de Autoridades* (1726-1739); en fin, la de la Academia de la Historia (1738), instituciones todas ellas de color y sabor francés, y que eran otros tantos indicios, dice el mismo Marqués de Valmar, "que anunciaban ya en los primeros años del siglo XVIII la transformación del gusto literario, que había de llevarse a cabo por medio de reglas e institutos de origen francés". Mirada desde este punto de vista, es exacto considerar

la *Poética* de Luzán "como la expresión, en el fondo, de una influencia general europea, que lograba acceso en la Península desde el advenimiento de la dinastía de Borbón", que es como la considera D. Francisco Fernández y González.

Se comprende bien cuál tenía que ser el resultado de la aparición de la *Poética*, libro que a la legua trascendía a obra y doctrina extranjera, y, en efecto, lo era. Los partidarios del gusto francés tenían que aplaudirla. Los partidarios del gusto español, en cambio, tenían que condenarla. Entre los partidarios de uno y otro gusto tenía que haber algunos neutrales y algunos eclécticos, o partidarios de ambos gustos. En realidad, trátase en estos años del siglo XVIII, hasta casi tocar a su fin, y aún más allá, de un duelo activo o pasivo, declarado o no declarado, pero real, entre los partidarios del clasicismo (neoclasicismo) a la francesa y los partidarios del clasicismo (romanticismo) a la española. Defienden los primeros ante todo una fórmula, aunque, por necesidad, esa fórmula lleve dentro de sí un espíritu; defienden los segundos un espíritu, diremos, un espíritu informe: el espíritu de la literatura y la vida nacionales, tal como aparecía expresado en las obras de nuestros poetas y dramaturgos de los siglos anteriores. Y no faltan, por supuesto, quienes, consciente o inconscientemente, tratan de vaciar, o de hecho vacían, el espíritu nacional (romanticismo) en el molde clásico, dando por resultado un arte cuya fórmula puede resumirse así: cuerpo clásico (francés); alma romántica (nacional).

Lo verdaderamente lamentable es que ni entre los primeros, ni entre los segundos, ni entre los terceros o cuartos hay una sola figura que se levante a altura más

que visible. Es ésta una época de pigmeos, de mediocridades sobre lo vulgar, no por debajo del genio. Dejando aparte, para tratar de ellos en el debido lugar, a las figuras más sobresalientes, podemos decir que los miembros de la así llamada *Academia del Buen Gusto* son, en general (y hay más de una excepción, siquiera ninguna sea honrosa), partidarios del clasicismo a la francesa, y, por consiguiente, de la *Poética* de Luzán. Los colaboradores en la publicación *Diario de los literatos,* en cambio, y sin rechazar lo extranjero, ni siquiera la *Poética,* pero si la valoración que aquella Academia y esta *Poética* hacían de la literatura clásica española, gustan del romanticismo nacional.

La *Academia del Buen Gusto,* especie de salón francés, que celebraba sus sesiones en casa de su fundadora y presidenta, la ilustre Condesa de Lemos, y que duró de 1749 a 1751, sirvió de centro de reunión a los partidarios del gusto transpirenaico, es decir, a los partidarios del *Buen Gusto*—Blas Antonio Nasarre, Agustín Montiano, Luzán, etc., amén de alguna figura tan estrafalaria como la del picaresco Torres Villarroel, allí caído, sin duda, desde lo alto de una claraboya, y de otras para quienes el buen gusto coincidía con el gongorismo. Pero ni uno solo de los miembros de la exquisita Academia fué excelente prosista, ni buen poeta, ni tolerable dramaturgo. Y en cuanto a su buen gusto, si es que de gusto se trataba, basta más que para ponerlo en duda el de Nasarre al considerar superior el *Quijote* de Avellaneda al de Cervantes. Lo mismo las dos piezas de Montiano *Virginia* y *Ataúlfo,* "dos pobres tragedias académicas, fastidiosos modelos de corrección", al decir de Fitzmaurice-Kelly. Y por si aún quedase alguna duda,

ahí están para desvanecerla las tan artísticas como prosaicas y glaciales poesías del propio autor de la *Poética*. Nada nos dicen tampoco las obras dramáticas del posterior partidario del neoclasicismo, **Nicolás Fernández de Moratín** (1737-1780)—*La Petimetra, Hormesinda, Lucrecia*, etc.—, todas ellas artificiales y frías. Revélase, en cambio, como aceptable poeta en algunas de sus composiciones, pero es precisamente en aquellas de inspiración nacional, como en la titulada la *Fiesta de toros en Madrid*.

Al mismo grupo de partidarios del gusto neoclásico pertenecen los dos fabulistas **Félix María de Samaniego** (1745-1801), autor de las *Fábulas en verso castellano*, y **Tomás de Iriarte** (1750-1791), autor de las *Fábulas literarias*. Iriarte expresa en sus *Fábulas* su doctrina literaria, y su creencia en la necesidad y eficacia de las "reglas del arte" la declara en la siguiente de *El burro flautista*:

Esta fabulilla,
salga bien o mal,
me ha ocurrido ahora
por casualidad.
Cerca de unos prados
que hay en mi lugar
pasaba un borrico
por casualidad.
Una flauta en ellos
halló, que un zagal
se dejó olvidada
por casualidad.
Acercóse a olerla
el dicho animal,
y dió un resoplido
por casualidad.
En la flauta el aire
se hubo de colar,

y sonó la flauta
por casualidad.
—¡Oh!—dijo el borrico—,
¡qué bien sé tocar!
¡Y dirán que es mala
la música asnal!
Sin reglas del arte,
borriquitos hay
que una vez aciertan
por casualidad.

Espíritus adelantados todos ellos, amantes de la cultura y del arte; demasiado creyentes en la virtud de las reglas y formas exteriores, los partidarios del neoclasicismo y del buen gusto tienen una importancia histórica y un valor nacional, pero ninguno de ellos representa un verdadero valor literario. Sensatez y cultura pueden concedérseles; genio, de ninguna manera.

Tampoco llega a genio ninguno de los que tomaron parte en la redacción del *Diario de los literatos de España*, que vivió de 1737 a 1742 (siete volúmenes). Bien entendido, como ya dijimos, estos escritores no eran contrarios a los de la Academia del Buen Gusto más que en una cosa: en conceder más valor a la literatura clásica nacional (*). En todo lo demás eran espíritus tan abiertos a lo extranjero y tan amantes del buen gusto artístico como ellos, y como ellos eran igualmente contrarios al mal gusto reinante en la literatura patria del siglo XVIII. Nada más burlescamente duro que la *Sátira contra los malos escritores de este siglo*, del seudónimo Jorge Pitillas (José Gerardo Hervás y Cobo), publicada en el *Diario* (**). La importancia de los que

(*) Así se observa ya al hacer el resumen de la *Poética* de Luzán, T. IV.
(**) T. VII.

en este *Diario* colaboraron resulta precisamente de su esfuerzo en favor de la restauración del buen gusto. Pero mientras que los académicos a lo Luzán y Nasarre negaban el valor de la literatura clásica nacional, los colaboradores en el *Diario*, admitiendo el valor de lo extranjero, no negaban, si bien reconocían sus defectos, el valor de la obra de Lope, Calderón, etc. Más que contra las doctrinas académicas, la protesta del *Diario* lo era contra algunas de las críticas de los académicos.

Quedan, finalmente, aquellos escritores que, como ya advertimos, consciente o inconscientemente, trataron de conciliar las reglas académicas con el espíritu nacional, grupo dentro del cual entran también algunos de los anteriores, y entre los que es un ejemplo **Vicente García de la Huerta**. Su punto de vista lo expresa claramente en el prólogo a su poco afortunada colección de piezas dramáticas titulada *Teatro Español*, prólogo que es toda una defensa del drama clásico español y una dura crítica del drama clásico francés, al decir que si es verdad que en aquél hay defectos, "son ciertamente muy fáciles de corregir con las reglas del arte, sabidas por cualquiera que las estudia". Por tal procedimiento creía posible Huerta convertir en clásico nuestro teatro romántico. El mismo eclecticismo revela en su tragedia *Raquel*, en la que las unidades están perfectamente observadas, pero cuyo asunto—amores entre el rey Alfonso VIII de Castilla y la judía Raquel, muerta por los vasallos del rey—y espíritu son completamente nacionales y románticos. No es una excelente tragedia, ni siquiera es del todo original; es, sin embargo, la mejor que conoce el teatro español del siglo XVIII.

En resumen de cuentas, y para acabar, podemos decir

que la influencia de la *Poética* de Luzán y la de los partidarios de sus reglas fué harto limitada. Produjo discusiones y alcanzó a ciertos espíritus; pero jamás llegó al pueblo. Quedó como algo extranjero, como algo artificial, y el pueblo siguió gustando de su poesía y de su drama, cada día más pobres y corrompidos, es verdad; pero también más arraigados en el corazón de la muchedumbre. Despreciado por unos, criticado por otros, defendido por algunos, el romanticismo nacional arrastra una vida lánguida a través de todo el siglo XVIII; pero no muere. Aletargado, espera para renacer triunfante a que llegue el siglo XIX.

BIBLIOGRAFIA

Ignacio Luzan, *La Poética, o Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, 1 T.; Madrid, 2 T. Hay bastantes diferencias entre las dos eds. Citamos por la 2.ª Las poesías de esta época están reunidas en los T. LXI, LXIII y LXVII—*Poetas líricos del siglo XVIII—de la* **B. A. E.** *(Biblioteca de Autores Españoles)*. Selecciones de los principales poetas, en la antología de A. Bonilla y San Martín, *Parnaso español de los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 1917. Obras dramáticas y poéticas de Nicolás Fernández de Moratín, en el T. II de la **B. A. E.** Félix María de Samaniego, *Fábulas en verso castellano*, T. LXI de la **B. A. E.** Tomás de Iriarte, *Fábulas literarias*, ed. J. Fitzmaurice-Kelly, Oxford, 1917, y en el T. LXIII de la **B. A. E.** Puede leerse la *Sátira contra los malos escritores de este siglo*, de Jorge Pitillas, en el T. LXI de la **B. A. E.** La *Raquel*, de Vicente García de la Huerta, en el T. I de sus *Obras poéticas*, ed. Sancha, Madrid, 1778, y en el T. V del *Tesoro del Teatro Español*, de Ochoa.

Sobre algunas traducciones de obras francesas, E. Cotarelo y Mori, *Traductores castellanos de Molière*, T. II de sus *Estudios de historia literaria de España*, Madrid, 1901. Del mismo E. Cotarelo y Mori hay un estudio biográfico y crítico de *Iriarte y su época*, Madrid, 1897. Sobre el mismo Iriarte, F. Vézinet, *Molière, Florian et la littérature espagnole*, París, 1909.

CAPITULO II

FRAY BENITO JERONIMO FEIJOO Y MONTENEGRO.—Significado y alcance de su obra.—Teatro Crítico Universal.—Cartas eruditas y curiosas.—**Luzán y Feijóo.—Feijóo y la Estética.—Reacción causada por sus escritos.—Momentos culminantes de la disputa entre feijoístas y no feijoístas.—Fray Martín Sarmiento.—Carácter general de su obra.**—Memorias para la historia de la poesía y los poetas españoles.—**Bibliografía.**

En los Preliminares a las *Obras escogidas* de **Fray Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro** (1676-1764) (*Biblioteca de Autores Españoles*), el editor, Vicente de la Fuente, plantea la cuestión de si "¿Merecen las obras de Feijóo ser reimpresas?" Discute el ilustre editor en esta parte de su estudio la frase en que Alberto Lista resumió su juicio sobre la obra del monje benedictino: "Al Padre Feijóo se le debiera erigir una estatua, y al pie de ella quemar sus escritos".

En opinión de la Fuente, "erigirle a uno una estatua por escritor y quemar sus escritos, es un contrasentido". Por su parte, el docto catedrático de la Universidad de Madrid, Miguel Morayta, ha escrito en la introducción de su libro *El Padre Feijóo y sus obras*, estas sustanciosas palabras: "Buena parte de los escritos de Feijóo apenas si valen hoy el trabajo de leerlos; mas examinándolos a la par que a su época, merecen conservarse, como Alejandro guardaba la *Ilíada*, en caja de oro y piedras preciosas".

Este punto de vista nos parece completamente exacto. Lista quería tener razón. Al Padre Feijóo debiera levantarle España una estatua en el corazón mismo de la Península. Y si al pie de su estatua fuesen luego

quemados todos sus escritos, ninguna nueva idea ni ningún nuevo descubrimiento se habría perdido para la Humanidad. No debe hacerse; pero más que por nada, porque sería una ingratitud.

Hay que distinguir dos aspectos en la obra del fraile benedictino: lo que en ella dice y la época en que lo dice. Lo que Feijóo dice puede pasarse hoy por alto. En la época en que lo dice, en la España de la primera mitad del siglo XVIII, lo que Feijóo dice era nuevo, original, grande. Nuevo, original y grande era entonces oponer la cultura a la ignorancia; el estudio, a la pereza intelectual; el libre examen, a la rutina y a la superstición; lo que la razón enseña como verdad, a lo que la misma razón condena como error. La obra toda de Feijóo no es más que eso. Es, como dice *Azorín*, "Una sensación de hostilidad hacia un determinado ambiente". Frente al siglo XVIII, Feijóo es un rebelde: "Una inteligencia en lucha contra preocupaciones, prejuicios, supersticiones, corruptelas, convencionalismos de su tiempo y de su pueblo". Hoy, desaparecido todo o casi todo eso; desaparecidos los "errores comunes" que Feijóo combatía, su obra desaparece también para nuestro interés, si bien no para nuestra curiosidad histórica, y menos aun para nuestra gratitud de ciudadanos del siglo XX, frente a un hombre que, si no supo tanto como nosotros, aspiró a saber más que nosotros.

Fué el monje benedictino un agitador de ideas, un dínamo del espíritu nacional, que yacía aletargado; un maestro de ignorantes. Sólo dentro de muy reducidos límites cabe hablar de un sistema de ideas, de un pensamiento filosófico, en la obra de este escritor. Feijóo no es ni un inventor, ni un filósofo, ni siquiera es un

sabio. Feijóo es una actitud: una actitud enfrente y contraria a la actitud de la mayor parte del siglo XVIII español. Feijóo es, decimos, la cultura, la inteligencia y el libre examen opuestos a la ignorancia, el embotamiento espiritual y la rutina. No importa que las ideas que defiende sean verdaderas o falsas, grandes o pequeñas. Platón y Aristóteles hace mucho tiempo que han sido superados. De los hombres, como de toda civilización, no queda sobreviviente más que un esfuerzo, una ideología, una dirección. Y es el esfuerzo por procurarse la verdad, el amor por lo racionalmente pensado, la curiosidad por lo nuevo, el ejercicio intelectual, en definitiva, lo que caracteriza y da valor a la obra de Feijóo. Es, en resumen, lo que en él hay de espíritu moderno, que si no posee la verdad, quiere poseerla, y por poseerla trabaja y se esfuerza. Y su valor crece tanto más cuanto que, como decimos, Feijóo no es un sabio. Su cultura, aun siendo superior a la de la mayor parte de sus contemporáneos, es bastante limitada, y más que saber, sospecha, intuye, adivina.

En este sentido es un espíritu afín al de Luzán. Es, como éste, un reformador. Los dos son hombres modernos, los dos proclaman el derecho de la inteligencia a luchar por la conquista de la verdad, los dos pertenecen al mismo grupo de aristocracia intelectual, los dos trabajan por desarraigar del alma del pueblo los errores de su ignorancia. Pero así como Luzán se contentó con criticar los errores literarios, y su obra pertenece esencialmente al campo de la literatura, Feijóo, de más amplio espíritu, llevó la crítica a todas las esferas de la vida nacional, tanto de la vida material como de la vida intelectual y artística. La literatura, veía Feijóo,

estaba, sí, corrompida; pero no estaba ni más ni menos corrompida que la ciencia, la política, la enseñanza, la agricultura, etc. Tiene, pues, su obra un carácter universal; no se limita a un aspecto único, sino que los abarca todos. Pero frente a todos ellos su actitud es la misma: presentar y criticar los "errores comunes". Y por error común entiende nuestro escritor toda opinión tenida por él por falsa, sea o no sea probable, y ya la profesen todos los hombres o ya la profesen solamente algunos.

Esto mismo determina el carácter de su obra. Aunque el fin es uno, los materiales tienen que ser muy diversos; y su obra, como él ya nos advierte en el prólogo de su *Teatro Crítico*, es un "riguroso miscelánco". Literatura, filosofía, historia, ciencias exactas y naturales, problemas de la vida nacional, supersticiones, etc., etc., son materias tratadas en los numerosos discursos de su *Teatro Crítico Universal* y en la numerosa colección de sus *Cartas eruditas y curiosas, en que por la mayor parte se continúa el designio del Teatro, impugnando o reduciendo a dudosas varias opiniones comunes*, que son sus dos obras capitales. En nuestros días, estos discursos y cartas habrían sido otros tantos artículos de periódico o de revista. Afortunadamente, ni periódico ni revista existían cuando Feijóo los escribió.

El primer discurso de su *Teatro* es fundamental, pues es, por así decirlo, la clave de toda la obra. Titúlase *Voz del pueblo*, y en él discute y niega Feijóo la verdad del pretendido axioma *vox populi, vox Dei*.

Es éste un error, nos dice el buen fraile, **de donde nacen infinitos; porque sentada la conclusión de que la multitud sea regla de la verdad, todos los desaciertos del vulgo se vene-**

ran como inspiraciones del cielo. Esta consideración me mueve a combatir primero este error, haciéndome la cuenta de que venzo muchos enemigos en uno solo, o, a lo menos, de que me será más fácil expugnar los demás errores, quitándoles primero el patrocinio que les da la voz común en la estimación de los hombres menos cautos.

Para Feijóo

el valor de las opiniones se ha de computar por el peso, no por el número de las almas. Los ignorantes, por ser muchos, no dejan de ser ignorantes... Siempre alcanzará más un discreto solo que una gran turba de necios, como verá mejor el sol un águila sola que un ejército de lechuzas... Yo estoy tan lejos de pensar que el mayor número deba captar el asenso, que antes pienso se debe tomar el rumbo contrario; porque la naturaleza de las cosas lleva que en el mundo ocupe mucho mayor país el error que la verdad. El vulgo de los hombres, como la ínfima y más humilde porción del orbe nacional, se parece al elemento de la tierra, en cuyo seno se produce poco oro, pero muchísimo hierro.

Todos los otros discursos y cartas de Feijóo tienen, como éste, por fin destruir un error común, proclamando frente a él lo que el autor considera como la verdad del caso. Va sin decir, pues otra cosa no podía haber sucedido, que al atacar en ocasiones un error incurre Feijóo en otro, ni está tampoco libre de las supersticiones que critica. Pero su espíritu es amplio y está siempre abierto a la verdad, y las ideas que defiende son generosas y liberales y las más adelantadas de su época. Tan adelantadas, que a veces chocan contra todo el sentido de sus contemporáneos, aun de los más avanzados, como al defender el derecho a servirse de palabras extranjeras cuando no las hay equivalentes en el propio idioma, pues dice:

aunque se pueda explicar lo mismo con el complejo de dos o

tres voces domésticas, es mejor hacerlo con una sola, venga de donde viniere.

Como contra otros muchos errores y prejuicios, declárase igualmente rebelde al casticismo estrecho que, en nombre de una teoría de la "pureza de la lengua castellana", quiere encerrar el idioma dentro de moldes fijos y reducidos.

"¡Pureza!", exclama el revolucionario y progresista Feijóo. **Antes se deberá llamar pobreza, desnudez, miseria, sequedad... No hay idioma alguno que no necesite del subsidio de otros, porque ninguno tiene voces para todo.**

Y lo hace tal como lo dice. El mismo ha dado, pues, la respuesta a los que hoy le critican de incluir en su vocabulario galicismos, idiotismos, latinismos, etc., concluyendo de esto que Feijóo fué mal escritor. Es verdad que hay galicismos y latinismos en sus escritos; pero concluir de eso que Feijóo es mal escritor, es conclusión caprichosa. Es decir, en el caso de que no empecemos por convenir que desde Cervantes, y antes, hasta Galdós, y después, todos somos malos escritores, lo cual bien pudiera ser. Cuestión de un poco más o menos. Y de ninguna manera queremos significar con esto que sea el monje benedictino el genio de la prosa, ni de serlo se preocupó jamás. Queremos tan sólo significar que es un escritor ameno, sencillo, y sobre todo, claro e inteligible; un escritor, en fin, de buen gusto y de entretenido y deleitoso estilo.

Vese ya por lo anteriormente dicho que Feijóo se escapa de los estrechos límites del purismo en el lenguaje. Pero no menos se escapa de los estrechos límites de la estética académica representada por la *Poética* de Luzán.

En una cosa, sin embargo, conformaban los dos autores: en que la literatura nacional estaba degradada y corrompida. Pero mientras que Luzán creía que la corrupción era el resultado de no haberse observado las reglas poéticas, y creía, por consiguiente, que mejoraría al observarlas, Feijóo pensaba, y pensaba mejor, que la corrupción era debida a la falta de genio en los literatos. De otra manera: Luzán fía casi tanto en las reglas del arte como en el poder del genio; por lo menos fía demasiado en las reglas del arte. Feijóo, en cambio, fía más en el poder del genio que en la eficacia de las reglas, en las que, hasta cierto punto, no cree. La estética de Feijóo es, diremos, más espontánea y más libre que la de Luzán. No encajona el arte dentro de fórmulas convencionales, sino que lo deja desarrollarse libremente, al impulso del genio artístico. Leemos en la anterior carta sobre *la introducción de voces nuevas:*

Puede asegurarse que no llegan ni aun a una razonable medianía todos aquellos genios que se atan escrupulosamente a reglas comunes. Para ningún arte dieron los hombres, ni podrán dar jamás, tantos preceptos, que el cúmulo de ellos sea comprensivo de cuanto bueno cabe en el arte. La razón es manifiesta, porque son infinitas las combinaciones de casos y circunstancias que piden, ya nuevos preceptos, ya distintas modificaciones y limitaciones de los ya establecidos. Quien no alcanza esto, poco alcanza.

Yo convendría muy bien con los que se atan servilmente a las reglas, como no pretendiesen sujetar a todos los demás al mismo yugo. Ellos tienen justo motivo para hacerlo. La falta de talento los obliga a esa servidumbre. Es menester numen, fantasía, elevación, para asegurarse el acierto, saliendo del camino trillado. Los hombres de corto genio son como los niños de la escuela, que si se arrojan a escribir sin pauta, en borrones y garabatos desperdician toda la tinta. Al contrario, los de espíritu sublime logran los más felices rasgos cuando generosamente se desprenden de los comunes do-

cumentos. Así, es bien que cada uno se estreche o se alargue hasta aquel término que le señaló el Autor de la naturaleza, sin constituir la facultad propia por norma de las ajenas. Quédese en la falda quien no tiene fuerza para arribar a la cumbre, mas no pretenda hacer magisterio lo que es torpeza, ni acuse como ignorancia del arte lo que es valentía del numen.

Esto, si no es refinado estilo, sí es sabrosísima lectura. Idéntico sentimiento de libertad estética aparece ratificado, aun de manera más consciente y más directa, en el discurso titulado *El no sé qué*.

En muchas producciones, no sólo de la naturaleza, aun más del arte, encuentran los hombres, fuera de aquellas perfecciones sujetas a su comprensión, otro género de primor misterioso, que cuanto lisonjea el gusto, atormenta el entendimiento; que palpa el sentido y no puede descifrar la razón; y así, al querer explicarle, no encontrando voces ni conceptos que satisfagan la idea, se dejan caer desalentados en el rudo informe de que tal cosa tiene un no sé qué que agrada, que enamora, que hechiza, y no hay que pedirles revelación más clara de este natural juicio.

Lo mismo que hay en muchos objetos agradables ese *no sé qué* inexplicable que los hace hermosos, hay en muchos objetos desagradables un *no sé qué* que los hace feos y enfadosos,

de suerte que como en aquéllos hay un primor que no se explica, en algunos de éstos hay una fealdad que carece de explicación.

Ese *no sé qué* que deleita es, evidentemente, algo que se escapa a las reglas del arte. O por mejor decir: algo que se escapa a las reglas generales del arte, y que sólo cae dentro de las reglas que un artista superior impone a su arte. De la misma manera, ese *no sé qué* que des-

agrada, es algo que, aun cayendo dentro de las reglas generales del arte, no gusta, no es bello, no es artístico. Así nos dice Feijóo:

Encuéntrase alguna vez un edificio que en esta o en aquella parte suya desdice de las reglas establecidas por los arquitectos, y que, con todo, hace a la vista un efecto admirable, agradando mucho más que otros muy conformes a los preceptos del arte. ¿En qué consiste esto? ¿En que ignoraba esos preceptos el artista que le ideó? Nada menos. Antes bien: en que sabía más y era de más alta idea que los artífices ordinarios. Todo lo hizo según regla; pero según una regla superior, que existe en la mente, distinta de aquellas comunes que la escuela enseña. Proporción, y grande; simetría, y ajustadísima, hay en las partes de esa obra; pero no es aquella simetría que regularmente se estudia, sino otra más elevada, adonde arribó por su valentía la sublime idea del arquitecto.

Igual ocurre en las composiciones musicales, literarias, en todo el arte.

Enamóranos el estilo de un autor que ni en la tersura y brillantez iguala a otros que hemos leído, ni en la propiedad los excede; con todo, interrumpimos la lectura de éstos sin violencia, y aquél apenas podemos dejarle de la mano. ¿En qué consiste? En que este autor tiene, en el modo de explicarse, un no sé qué que hace leer con deleite cuanto dice. En las producciones de todas las artes hay este mismo no sé qué.

Pasando ahora a explicar lo que ese *no sé qué* pueda ser, Feijóo cree que consiste en guardar los objetos

un género de proporción y congruencia con la potencia que los percibe, o sea con el órgano de la potencia.

Al fin acaba por decir:

Debemos confesar que hay cierto no sé qué propio de nuestra especie, el cual, por razón de su especial carácter, pide más determinada explicación.

Toda esta metafísica de la esencia del *no sé qué* está un poco confusa en la cabeza de Feijóo, y confusa sigue estándolo en la nuestra. Para el autor viene a ser algo así como la *gracia* del arte griego. Digamos, pues, nosotros, con Winkelmann: "Die Grazie ist ein Geschenk des Himmels." (*)

Lo mismo que del arte piensa Feijóo de la crítica artística. Tampoco para ésta hay reglas inviolables.

Hablando con propiedad, dice, **no hay arte crítica ni reglas de este arte... Un buen entendimiento, justo, cabal, claro y perspicaz, es quien constituye un buen crítico... Esas que se llaman reglas de crítica no son más que unas máximas generales, que a todo hombre de buen entendimiento dicta su razón natural.**

"Lo que en todos estos escritos del P. Feijóo palpita", escribe Menéndez y Pelayo, "y lo que los hace simpáticos en medio de sus errores y ligerezas del genio, es la reivindicación constante, sistemática y apasionada de los derechos y libertades del genio, así en la ciencia como en el arte. En este punto, el contraste de sus opiniones con las de Luzán es palmario y evidente, pudiendo considerarse al uno y al otro como cabezas, respectivamente, de las dos escuelas literarias que llenaron con sus luchas todo el siglo XVIII." En otro lugar, el mismo crítico califica el discurso sobre el *no sé qué* de "verdadero manifiesto romántico, a menos que no queramos considerarle como el último eco de otras doctrinas de libertad literaria, generalmente aceptadas en la España del siglo XVII, y recibidas de ella por el P. Feijóo."

Todo lo anterior es cierto; sin embargo, no nos pare-

(*) "La gracia es un don del cielo".

ce deba verse en Feijóo un contrario de Luzán, ni en la estética del *no sé qué* una contradicción de la estética de la *Poética*. Lo que Feijóo hace no es tanto contradecir la *Poética* como superarla. No afirma que el arte carezca de reglas, y va tan lejos en esto, que discutiendo el axioma que afirma que "contra gusto no hay disputa",

yo, dice, **reclamo contra este recibidísimo axioma, pretendiendo que cabe disputa sobre el gusto, y caben razones que le abonen o le disuadan.**

Cierto que no es disputable el gusto que depende del "temperamento"; pero sí lo es el que depende de la "aprensión". Y esto porque, si no los gustos de la primera clase, "los vicios de la aprensión son curables con razones". Si Feijóo se hubiese ceñido más a la cuestión estética en este discurso (*Razón del buen gusto*), probablemente habría dicho algo así (y ésta es nuestra manera de entender la estética de Feijóo): El gusto no está exento de reglas, ni tampoco el arte. Esas reglas son buenas y conviene observarlas. No son, sin embargo, absolutas, ni siquiera son suficientes. Caben, por consiguiente, un gusto y un arte fuera de esas reglas, y hasta contra esas reglas. ¿Cuándo? Cuando la obra es verdaderamente obra de arte; es decir, cuando el artista es verdadero artista, verdadero genio. No es que la obra de arte y la técnica del artista hayan de violar sistemáticamente esas reglas, creyendo que no sólo no ayudan sino que son un obstáculo para la creación artística, o que son inaplicables en un época determinada—punto de vista de varios de nuestros literatos del siglo XVII—. No. Esas reglas deben ayudar, pero no deben limitar al artista. Una obra puede ser obra de arte violando esas

reglas; pero no es obra de arte precisamente por violarlas, sino *a pesar* de violarlas. O sea, por encima de las reglas está la inspiración, el genio. Feijóo coincide con Luzán en cuanto a la bondad de las reglas se refiere; muchas de ellas son normas, principios de sentido común, que ni siquiera hace falta estudiar. En lo que no coincide es en que tales reglas tengan el valor que Luzán les atribuye, y eso no tanto porque las dichas reglas sean falsas, sino porque son y tienen que ser insuficientes; por la imposibilidad, dice Feijóo, de "reducir toda la hermosura a una combinación sola, o cuando más, a un corto número de combinaciones". Luzán admite que el genio es necesario al artista, pero afirma que el genio ha de ser reglado. Feijóo, superando el punto de vista de Luzán, afirma que el genio puede permitirse el lujo de prescindir de esas reglas, es decir, afirma que el genio puede ser libre, desarreglado, y en esto se separa de Luzán: en la mayor valoración del genio, no en la contradicción de las reglas artísticas. Es, pues, la estética del monje benedictino más libre, más amplia, más romántica que la del autor de la *Poética*, y es, en este sentido, también más española.

Punto de vista este último de todo interés, pues nos demuestra hasta dónde era Feijóo español y hasta dónde no era francés. Es falso acusar a Feijóo de afrancesado, como repetidas veces se le ha acusado. Por lo menos, hay que explicar el calificativo. Pertenece el fraile a un grupo de escritores que trabajaron en la España de los siglos XVIII y XIX por la difusión de la cultura francesa — Luzán, Cadalso, Moratines, Isla, Larra, etc.—; pero no porque fuesen menos españoles que los que por esa razón los atacaban, sino porque eran

más españoles que sus adversarios. Feijoo lleva en su sangre, igual que Cadalso y que Larra en la suya, toda el alma y todo el sentimiento españoles, y los tres sintieron por España lo más que un ciudadano puede sentir por su patria: un amor trágico un amor que poco menos les costó que la vida. En lo que sí fueron menos españoles que sus adversarios, fué en ser más inteligentes que ellos, en tener más corazón y más cultura y en ver y comprender que no se salva una nación halagando y cultivando sus vicios y sus debilidades de espíritu, sino denunciándolos y execrándolos. Aman lo que es amable, aprecian lo que es apreciable y odian lo que es odiable, que no era ni es poco; y desprecian lo que es despreciable, que era y es bastante. Quien del verdadero nacionalismo de Feijóo quiera convencerse, lea su *Paralelo de las lenguas castellana y francesa* y su canto a las *Glorias de España.*

¡Hombre extraordinario este Feijóo! No fué un artista, no fué un genio, no fué un sabio. Fué un obrero de la ciencia, un maestro de ignorantes. Un trabajador infatigable, que se pasó toda la vida leyendo y escribiendo en la celda oscura de un convento de Oviedo. Y sin ser un artista, ni un genio, ni un sabio, tuvo la intuición del verdadero arte: del arte libre, que la Naturaleza desplegaba en rica tela de colores ante sus ojos cegados por la oscuridad y el trabajo. Del verdadero genio: del genio también libre, no detenido en su vuelo por la ignorancia y la miseria de sus compatriotas, que lo pliegan a la baja realidad de la tierra. De la verdadera sabiduría: de la sabiduría hecha y disfrutada en la tranquilidad de una vida retirada, ni envidiado ni envidioso del mundo; de la sabiduría en que se suman la aspira-

ción a la verdad de la inteligencia y la aspiración a la virtud y al bien del corazón.

Criticábanle muchos de gastar el tiempo escribiendo sobre cosas, a su parecer, inútiles, y Feijóo les contesta a éstos que él llama "sicofantes":

Cuántas veces se me ha repetido que pudiera y debiera emplear la pluma en asuntos más útiles (que los de vulgarización científica y destrucción de errores). **¿Y cuáles son esos asuntos más útiles? Son, según ellos quieren dar a entender, la teología escolástica, la moral, la expositiva. ¿Y esos son asuntos más útiles? Distingo: absolutamente hablando, y prescindiendo de las circunstancias de tiempo, regiones y otras, lo concedo. Contrayendo la proposición a las circunstancias en que nos hallamos, lo niego. Explícome. Yo escribo principalmente para España ¿Y qué es más útil para España? ¿Escribir sobre aquellas facultades, en las cuales está llena de muchos y muy excelentes autores? ¿Quién lo dirá? ¿Para qué llevar agua a la mar? ¿O escribir aquello en que España está pobrísima de autores y noticias? Esto sí que le puede ser, y, en efecto, le es muy útil.**

Tenía razón Feijóo. Nada más útil, dadas las condiciones de España en aquella época, que la labor de divulgación científica que él practicaba. El pueblo, por otra parte, apreciaba sus escritos, y ningún autor español, ni el mismo Cervantes, fué más leído que Feijóo. En medio millón calcula la Fuente el número de tomos de las obras del fraile benedictino impresos en el siglo XVIII, y a Morayta le parece muy bajo el cálculo. No hay, pues, que decir que sus escritos tuvieron muchos adeptos y una influencia considerable en la España de su tiempo. Pero sí hay que decir que tuvieron muchos adversarios, y que el Padre Feijóo fué duramente atacado, resultando, como en el caso de Luzán, una verdadera batalla entre feijoístas y no feijoístas. Dema-

siado largo sería escribir la historia completa de esta batalla, en la que, como suele ocurrir en semejantes casos, no siempre fueron altos intereses y nobles ideas lo que se discutió, sino también las personas mismas.

Ello fué que, comenzado a publicar el *Teatro Crítico*, empezaron a aparecer también las críticas del *Teatro*. Dejando a un lado otras menos importantes, mencionaremos la que con el título *Anti-Teatro Crítico sobre el primero y segundo tomo del Teatro Crítico Universal, en que se impugnan veintiséis discursos y se le notan setenta descuidos*, publicó Salvador Joseph Mañer el mismo año en que Feijóo sacaba a luz el tomo tercero de su *Teatro Crítico* (1729). A la crítica de este *Anti-Teatro*, crítica de disección y de análisis, contestó durante el mismo año Feijóo en su *Ilustración apologética al primero y segundo tomo* (que eran los que Mañer criticaba) *del Teatro Crítico, donde se notan más de cuatrocientos descuidos al autor del Anti-Teatro, y de los setenta que éste impugna al autor del Teatro Crítico se rebajan los sesenta y nueve y medio*. Precedía a esta obra de Feijóo una aprobación del P. Fray Martín Sarmiento, en la que, empezando por declarar ser el *Teatro Crítico* de Feijóo "de superior orden a entendimientos vulgares, así por su armónica composición, como por la sublimidad ingeniosa de su artificio", arremetía luego contra el autor del *Anti-Teatro*. Mañer, sin embargo, no se mordió el dedo, sino que dos años después de haber aparecido la *Ilustración apologética* de Feijóo, daba a luz el tomo tercero de su *Anti-Teatro*, en el que se metía con el tomo tercero del *Teatro Crítico* y daba "réplica satisfactoria" a la *Ilustración*. Pero su crítica no iba solamente contra Feijóo, sino que iba también

contra Sarmiento, por lo que éste había dicho en aquella aprobación. Y he aquí al buen fraile Sarmiento metido de hoz y coz en la disputa. En efecto, contra Mañer y en defensa de la obra de Feijóo, tratando de probar "que sólo se entremetieron a impugnar el *Teatro Crítico* los que eran incapaces de entenderle", lanza Sarmiento en 1732 su voluminosa *Demostración crítico-apologética del Teatro Crítico Universal*, y en la cual, dice en la portada, hace patente

La.....	Evidencia	de sus.....	Discursos.
	Certeza		Noticias.
	Probabilidad		Opiniones.
	Verosimilitud		Conjeturas.
	Elección		Autores.
	Exactitud		Citas.
	Armonía		Expresiones.
	Propiedad		Palabras.

La *Demostración* de Sarmiento es un archivo de erudición, y viene a ser un extenso comentario de los tres primeros tomos del *Teatro Crítico*. No se arredró Mañer ante tan colosal esfuerzo de erudición; al contrario, ganó fuerzas, y en menos de un año escribe otra voluminosa obra contra Feijóo y Sarmiento, titulada *Crisol Crítico*.

Discusión tan intensa, sostenida con energía y violencia por ambas partes, atrajo la atención del público, y no faltó quien se arrojase a la palestra, ya en pro, ya en contra de uno u otro de los tres principales paladines; y así siguen apareciendo uno tras otro libros y libros de ataque y de defensa, de réplica y de contrarréplica. Citamos tan sólo entre estos libros de ataque contra Feijóo el que en 1749 publicó el fraile franciscano Francisco de Soto y Marne, titulado *Reflexiones crítico-apologéticas*

sobre la obra del reverendísimo padre maestro fray Benito Jerónimo Feijóo, escrito calificado por Feijóo (a quien, ¡oh irrisión!, dedicó el libro Marne) de "el más miserable de cuantos hasta ahora aparecieron contra mí", en su respuesta titulada *Justa repulsa de inicuas acusaciones.*

Por este camino sin camino iban las cosas (Marne proyectando atacar aún más al ya anciano Feijóo) cuando, por Real orden de 23 de junio de 1750, S. M. el Rey disponía que, habiéndole agradado extraordinariamente los escritos de Feijóo, "no debe haber quien se atreva a impugnarlos". Así quedó cortada, aunque no de raíz, esta acre disputa entre feijoístas y no feijoístas, que, cualesquiera que fuesen sus méritos y deméritos, sirvió para agitar los espíritus.

Fué también Feijóo poeta, o, para hablar con más exactitud, versificador, pues versos y no poesía son (si lo son) todas sus composiciones. Su verdadera obra la constituyen el *Teatro Crítico Universal* y las *Cartas.*

De paso hemos citado ya el nombre de **Fray Martín Sarmiento**—Pedro José García Balboa (1695-1771)—, también benedictino, y vimos por qué extraño camino se había encontrado metido en la disputa entre feijoístas y no feijoístas. Pertenece no menos Sarmiento al grupo de los intelectuales; pero en un sentido más estricto aun que su hermano de Orden, maestro y amigo Feijóo.

En efecto, mientras que éste era por naturaleza un polemista y hacía su campaña en medio del pueblo, Sarmiento era un intelectual retirado, un verdadero obrero de la ciencia. Sólo al salir en defensa de Feijóo se le vió en público, y los ataques duros que contra él lanzaron sus enemigos, de tal manera le afectaron, que

desde entonces quedó oculto como escritor. Su principal obra: *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles,* no salió a luz hasta después de su muerte.

Sarmiento sintió admiración por Feijóo, y no poco ganó el *Teatro Crítico* de éste con la ayuda de aquél. "El palacio bellísimo del *Teatro Crítico*", dice Antolín López Peláez, "edificólo el genio inmortal de Feijóo; pero muchas de sus piedras fueron colocadas allí por la mano fuerte y segura de Sarmiento". Ganó, sobre todo, con el extenso comentario que escribió Sarmiento en su citada *Demostración crítico-apologética.* En este libro hizo el fraile, según dijimos, un verdadero derroche de erudición. Su cultura era muy superior a la de sus adversarios y a la de su mismo defendido, Feijóo. Este es precisamente el defecto mayor de la obra desde el punto de vista literario, defecto que es común a todos los escritos de Sarmiento: el exceso de erudición. Superado hoy el valor de toda esa ciencia de citas, el interés de sus escritos es puramente histórico. Por eso tiene razón Antolín López Peláez al decir que si con las obras de Feijóo se hiciera lo que Lista quería, "las de su discípulo predilecto (Sarmiento), aplicándoles tan exageradamente severos juicios, con dificultad podrían salvarse en el auto de fe literario: constituyen, más que otra cosa, un trabajo de vulgarización de los adelantos con que se enriqueció por entonces la ciencia, y una propaganda constante y variada en favor de la rehabilitación y del predominio del saber clásico nacional, sin que de ordinario descubran otros horizontes que los que mostraban los sabios de su siglo, cuyas obras tenía tan conocidas".

La producción de Sarmiento es toda ella de natura-

leza científica, y su estilo es también más científico que literario. Esto mismo vale respecto a las *Memorias para la historia de la poesía y los poetas españoles*, y en tal sentido, como obra de ciencia, es fundamental en el estudio de la historia de la literatura española. Estas *Memorias*, que empiezan por tratar del "origen de la poesía en general", llegan sólo hasta la época de los Reyes Católicos; "y aunque llevan el título de *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, confieso", nos dice el autor con exagerada modestia, "que es título exorbitante e incompetente, y que no he querido cancelarle después de escrito, por no multiplicar los borrones. Así, soy de dictamen que aquel título suponga este otro: *Borrador para algunas memorias*".

Por tener otras cosas en que ocuparse, no continuó Sarmiento estas *Memorias* hasta el tiempo de Felipe II, como tenía pensado. Lo mismo que sus otros escritos, está éste repleto de erudición, causa por la cual, no menos que por el estilo en que está redactado, la lectura resulta fatigosa. Una alta idea, sin embargo, inspira y anima la obra: la idea de la cultura, de la ciencia: idea en aras de la cual sacrificó Sarmiento su vida. Quejándose de la falta de una historia general de la poesía, nos dice (y ésta es su concepción de la Historia):

> Si tomo un libro de Historia en la mano, no tropiezo con otra cosa sino con un tejido continuado de guerras, con una fastidiosa repetición de oraciones, que jamás han dicho los capitanes, y cuando más, con tal cual nacimiento, casamiento y muerte de príncipe, como si sólo las acciones de éstos fuesen el único objeto de la Historia. Esta debe instruir a los hombres, presentándoles los sucesos más memorables, no sólo belicosos, sino también físicos, cosmográficos, políticos, morales, teológicos y literarios.

Más útil e instructivo del género humano hubiera sido que los historiadores nos hubiesen conservado la noticia de seis o siete eclipses más; de cuatro o cinco inventores de inventos útiles; de algunas nuevas poblaciones de provincias y ciudades, y hubiesen, en trueque, sepultado en el olvido treinta o cuarenta batallas, parecidas unas a otras, no sólo en los hechos, sino también en las descripciones y en los exhortos de los jefes.

Vese al hombre dominado por el espíritu científico, y es, en este sentido, compañero inseparable de Feijóo. Este es más superficial; por consiguiente, más ameno. Sarmiento es más hondo, más investigador; por consiguiente, más cansado. Pero en la obra de los dos resplandece el mismo amor a la verdad, idéntico culto a la idea y al espíritu.

BIBLIOGRAFIA

Fray Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro, *Teatro Crítico Universal*, Madrid, 1765, 8 T. Publicóse el T. I en 1726, y en 1739, el VIII. En 1741 apareció un T. IX: *Suplemento del Teatro Crítico. Cartas eruditas y curiosas*, Madrid, 1765, 5 T. Publicóse el T. I en 1742, y en 1760, el T. V. *Obras apologéticas*, Madrid, 1765. *Teatro Crítico Universal*, ed. de **C. C.** *(Clásicos Castellanos*, eds. de *La Lectura)*, selección, prólogo y notas por Agustín Millares Carlo, I, Madrid, 1923. *Obras escogidas*, T. LVI de la **B. A. E.**

Miguel Morayta, *El Padre Feijóo y sus obras*, Valencia, F. Sempere y Comp., sin fecha. E. Pardo Bazán, *Estudio crítico de las obras del P. Feijóo*, Madrid, 1877. Azorín, *La inteligencia de Feijóo*, en *Los valores literarios*, T. XI de sus *Obras completas*. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1880, T. III, pp. 67 y ss. Pedro Salinas, *Feijóo: Teatro Crítico Universal*, en *Revista de Occidente*, Madrid, febrero de 1924, pp. 259 y ss. Marcelo Macías y García, *Elogio del sabio benedictino Fr. Benito Jerónimo Feijóo*, en *Discursos de carácter regional*, La Coruña, 1892, pp. 3 y ss., y 151 y ss.

Fray Martín Sarmiento, *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, T. I de sus *Obras póstumas*, Madrid,, 1775.

Antolín López Peláez, *El gran gallego* y *Los escritos de Sarmiento y el siglo de Feijóo (Biblioteca Gallega)*, La Coruña, 1895 y 1901. José Pardiñas Villalobos Soto y Romero de Caamaño, arts. *Feijóo y Sarmiento*, en *Breve compendio de los varones ilustres de Galicia (Biblioteca Gallega)*, La Coruña, 1887.

CAPITULO III

JOSE CADALSO.—El hombre.—Cadalso, Luzán, Feijóo y Sarmiento.—Cadalso, escritor.—Cartas Marruecas.—Cómo ve Cadalso a España.—Los eruditos a la violeta.—Otros escritos de Cadalso.—Gaspar Melchor de Jovellanos.—El hombre.—El escritor.—Carácter de su obra.—Noticia de algunos de sus escritos.—Bibliografía.

José Cadalso (1741-1782) es una de las personalidades más simpáticas de todo el siglo XVIII. Hay hombres que, sin haber producido grandes obras ni ejecutado acciones extraordinarias, nos inspiran natural simpatía, honda afección. ¿Por qué? Algo por aquello del *no sé qué* de que habla Feijóo; pero, sobre todo, por una modalidad particular de su inteligencia y de su sensibilidad, por su actitud o su gesto ante la vida: por su especial psicología moderna, que los hace nuestros amigos, nuestros contemporáneos. Cadalso pertenece, dentro del siglo XVIII, a ese pequeño grupo de hombres simpáticos. ¿Qué gran obra ha producido Cadalso? Ninguna. Y, sin embargo, Cadalso nos es simpático, Cadalso nos es amable. ¿Por qué? Porque si Cadalso viviese hoy pensaría como nosotros, sentiría como nosotros, sería tan contemporáneo como nosotros. O para hablar más exactamente: porque nosotros, muchos de nosotros, pensamos y sentimos en varias cosas como Cadalso, somos sus contemporáneos. Lo que nos place en Cadalso es lo que en el hay de hombre actual, de precursor. ¿Precursor de qué y de quién? Precursor de las ideas, sentimientos y figura de Mariano José de Larra; precursor a su vez de varios de los escritores de la España contemporánea.

Comparemos, y nada más que por vía de curiosidad, a Cadalso con Luzán, con Feijóo y con Sarmiento. Lo común a todos cuatro es lo de ser intelectuales, y que los cuatro se interesan por lo extranjero, no precisamente por ser extranjero, sino por ser, en aquel entonces, mejor que lo nacional. Pero esto mismo puede decirse de muchos otros escritores del siglo XVIII. Por otra parte, aun como intelectual y amante de lo extranjero, Cadalso es bastante diferente de Luzán, Feijóo y Sarmiento. Luzán, dotado de más inteligencia que sensibilidad artística, es un clásico. Su creencia en las reglas (ciencia) del arte y en la cultura; su creencia en la razón y en la inteligencia, es dogmática. Cadalso, temperamento impresionable, sensible a la belleza, no menos inteligente, pero sí menos leído que Luzán, es, como hombre y como literato, un romántico: el primer romántico español antes del romanticismo del siglo XIX. Más subjetivo y más pasional que Luzán, su creencia en la virtud de la cultura y de la ciencia no es, ni mucho menos, absoluta, sino que es bastante escéptica. No se busquen razones para explicar este escepticismo pesimista, pues no hay ninguna: es una simple y pura cuestión sentimental. Así como hay hombres que aprenden la vida viviéndola, y son optimistas o pesimistas, creyentes o escépticos, en razón directa del número y calidad de sus triunfos y derrotas, hay también hombres que, independientemente de la vida vivida, o en contra de la misma vida vivida, son optimistas o pesimistas, sin tener para ello otra razón que la sencillísima de así haber nacido. Ejemplo de estos hombres los tenemos en todas las literaturas: Byron, Senancour, Leopardi, Amiel, Nietzsche, Andreyev...;

en España, Cadalso, Larra, Unamuno, *Azorín*... ¿Que la vida es buena? Está bien; ellos sienten que no; tienen, de una o de otra manera, por una o por otra causa, eso que don Miguel de Unamuno llama *El sentimiento trágico de la vida*, ya de carácter religioso, ya de carácter profano, ya sin carácter de ninguna clase, y es esta sensación suya, este romanticismo de su espíritu, lo que se refleja en sus obras, en su persona, en sus palabras y en sus gestos. Llevan el pesimismo en el alma, y es igual que rían o que lloren, que vean reír a los demás o que los vean llorar: ellos son siempre pesimistas en su espíritu, y hasta aquello que parece que es bueno o va a ser bueno—ciencia, arte, educación, cultura—, no pueden aceptarlo sin reservas, sin un gran escepticismo, o porque temen las consecuencias, o porque ya de antemano lo consideran sólo como una suerte de mal menor, pero mal al fin, y que, en resumen, bien poco o nada ha de cambiar en la suerte humana. *–Im Anfang war die Langweile* (*).

En esto se diferencia también Cadalso de Feijóo, aunque, como él, sea un intelectual. Feijóo, no menos que Luzán, es un dogmático a su manera: cree en la virtud de la ciencia y del arte, cree en el progreso y perfeccionamiento de la Humanidad, y porque cree, trata de estimularlos. Cadalso cree, sí, en la cultura, la ciencia y el arte, en el progreso y perfeccionamiento humanos; pero cree, decimos, escépticamente. Por mucho que la Humanidad progrese, por mucho que adelanten la ciencia y el arte y todas las cosas... "Adán se aburría solo; después se aburrían Adán y Eva a dos; después

(*) "En el principio era el aburrimiento". Soren Kierkegaard, *Die Wechsel Wirtschaft*.

se aburrían Adán y Eva, Caín y Abel *en famille;* después se multiplicaron los hombres sobre la tierra, y se aburrían *en masse*" (*). Y esto igual que se viva en la fértil y bulliciosa Europa que en la árida e insociable Africa.

Nos fastidia con el tiempo el trato de una mujer que nos encantó a primera vista; nos cansa un juego que aprendimos con ansia; nos molesta una música que al principio nos arrebataba; nos empalaga un plato que nos deleitó la primera vez; la corte, que al primer día nos encantó, después nos repugna; la soledad, que nos parecía deliciosa la primera semana, nos causa después melancolía.

Es Cadalso el que acaba de hablar. Cadalso no es un rústico ni por los cerros de Ubeda; sin embargo, a veces habla como un místico, como un místico un poco irónico:

La virtud sola es la cosa que es más amable cuando más la conocemos y cultivamos. Te deseo bastante fondo de ella para alabar al Ser Supremo con rectitud de corazón; tolerar los males de la vida; no desvanecerte con los bienes; hacer bien a todos; mal a ninguno; vivir contento; esparcir alegría entre tus amigos; participar sus pesadumbres, para aliviarles el peso de ellas... El día que el género humano conozca que su verdadera gloria y ciencia consiste en la virtud, mirarán con tedio a los que tanto los pasman ahora. Estos Aquiles, Ciros, Alejandros y otros héroes de armas (Cadalso fué militar) **y los iguales en letras, dejarán de ser repetidos con frecuencia; y los sabios que entonces merecerán este nombre andarán indagando a costa de muchos desvelos los nombres de los que cultivan las virtudes que hacen al hombre feliz... La miseria humana se proporciona a la edad de los hombres; va mudando de especie; pero el hombre es mísero desde la cuna al sepulcro.**

(*) Soren Kierkegaard, *Die Wechsel Wirtschaft.*

En otro lugar habla Cadalso del

infeliz y cuitado animal llamado hombre.

Que el estado de pobreza espiritual y material en que España se hallaba en el siglo XVIII pudo influir en el espíritu de Cadalso, es muy posible, muy probable y muy seguro. Pero no es menos posible, probable y seguro que, independientemente de esa influencia, Cadalso sentía que hay una contradicción en el fondo mismo de la vida, de tal modo, que si de una parte es posible la elevación de la Humanidad, de otra parte es imposible. "Podrán llegar los hombres al más alto grado de bienestar, ser todos buenos, ser todos inteligentes..., pero no serán felices; porque el tiempo, que se lleva la juventud y la belleza, trae a nosotros la añoranza melancólica por las pasadas agradables sensaciones", dice *Azorín* (*). Sin entrar en la metafísica desoladora del tiempo, lo mismo viene a decir Cadalso:

Cada día alaban (los europeos) **la libertad, que les nace del trato civil y social; la ponderan y se engrandecen de ella; pero al mismo tiempo se labran a sí mismos la más penosa esclavitud. La naturaleza les impone leyes como a todos los hombres; la religión les añade otras; la patria, otras; las carreras de honor y fortuna, otras, y, como si no bastasen todas estas cadenas para esclavizarlos, se imponen a sí mismos otros muchos preceptos espontáneamente en el trato civil y diario, en el modo de vestirse, en la hora de comer, en la especie de diversión, en la calidad del pasatiempo, en el amor y en la amistad.**

He ahí la contradicción que Cadalso descubre en el fondo de la vida. Sin la honda visión filosófica y hu-

(*) *La Voluntad.*

mana de un Emerson, Cadalso está a dos dedos de pensar lo mismo que él: "Society never advances. It recedes as fast on one side as it gains on the other. . For every thing that is given, something is taken" (*).

Todas las cosas son buenas por un lado y malas por otro, como las medallas, que tienen derecho y revés.

La misma cultura es un problema, pues si es verdad que tiene sus ventajas, verdad es también que tiene sus desventajas, y en manera alguna puede hacer al hombre feliz:

Las ciencias, que parecen influir dulzura y bondad, y llenar de satisfacción a quien las cultiva, con todo eso no ofrecen sino pesares.

Ser más inteligente es, en resumen, ser más desdichado:

En todas partes es, sin duda, desgracia, y muy grande, la de nacer con un grado más de cultura que el común de los mortales.

Ya en esa actitud, viendo en la sociedad un complicado mecanismo de trabas; viendo, como Emerson, que la sociedad "everywhere is in conspiracy against the manhood of every one of its members" (**), el instinto natural ha de llevar a Cadalso a una actitud espiritual más avanzada aun: a la actitud sentimental romántica de la hostilidad entre la vida social y la vida individual; entre la sociedad y el individuo; a la actitud de la defi-

(*) "La sociedad no avanza nunca. Retrocede tan rápidamente de un lado como adelanta del otro... Por cada cosa que nos es dada, otra cosa nos es sacada".

(**) "en todas partes está en conspiración contra la virilidad de cada uno de sus miembros". *Self-Reliance*.

nición y proclamación del yo personal, en, frente y contra la sociedad. Por eso juzga muy bien *Azorín* al decir que "la trascendencia de Cadalso estriba, por lo que respecta a la revolución romántica, en que al hacer la crítica de los valores históricos y sociales, pone frente a ellos, instintiva y fatalmente, el propio yo... Después de Cadalso, Larra afirma su yo bravía y espléndidamente". Sólo que como no es la sociedad artificial de los hombres lo único que conspira contra el individuo, sino que igualmente conspira contra él la naturaleza de todas las cosas, y frente a ésta nada cabe hacer, pesimista ante la sociedad, Cadalso se hace pesimista ante la vida toda. Y esto es en el fondo nuestro escritor: un romántico, un romántico pesimista del siglo XVIII. "El estilo jocoso en ti", amigo Cadalso (se lo repetiremos en sus mismas palabras), "es artificio; tu naturaleza es tétrica y adusta".

Intelectual como Sarmiento, no es por eso Cadalso menos diferente de él. Sarmiento, como Luzán y como Feijóo, y más que ninguno de los dos, es un sabio erudito. Los escritos de los tres, los de Sarmiento, sobre todo, están abarrotados de citas y atestados de erudición. Reconocemos en ellos al obrero de la ciencia, sin que la frase implique en este caso desprecio; antes bien, aprecio, al ratón de biblioteca. En los escritos de Cadalso, como no sea para reírse de ellas, apenas hay citas, apenas hay erudición. Y si bien es cierto que la erudición que Cadalso critica, y de la cual se ríe, es la falsa erudición, la erudición de los pedantes (seudoeruditos), asunto que fué objeto de toda una sátira suya, no es menos cierto que la modalidad de su cultura y de su espíritu es totalmente diferente de la de los sabios (no

pedantes) eruditos. Suele decirse que al retratar a los falsos sabios—*eruditos a la violeta*—, se retrató Cadalso a sí mismo. Algo puede haber en eso de verdad; pero deben leerse despacio sus palabras:

Si se entiende por erudito a la violeta un hombre que sabe poco, declaro que me he retratado con vivísimos colores, por más que el amor propio quiera borrar el cuadro; pero si se entiende por erudito a la violeta lo que yo entiendo y quise que todos entendiesen desde que puse la pluma al papel, a saber: uno que, sabiendo poco, aparente mucha ciencia, digo que no se me parece la pintura ni una pincelada.

Aceptamos en todo su sentido literal las palabras de Cadalso. No es este escritor, ni un erudito a la violeta, es decir, un seudoerudito y un pedante, ni es un erudito sabio, es decir, un pozo de ciencia y de erudición. Ama y respeta la ciencia, la cultura y la investigación; pero Cadalso no es ciencia, ni cultura, ni investigación. La cultura y la ciencia de Cadalso no fueron ninguna cosa del otro jueves, ni siquiera del otro lunes. Cadalso es, y aquí entra la diferencia, espíritu crítico, inteligencia, entendimiento ligero (no superficial). Por eso es Cadalso mucho más moderno que Sarmiento (¡pobre Sarmiento!), que Luzán y que el mismo Feijóo. Sus *Cartas marruecas* (1793) no son más que eso: una visión inteligente, crítica y ligera (no superficial) de España, y, en general, de la civilización humana. Examinemos la obra.

Consta ésta de noventa cartas "escritas por un moro llamado Gazel Ben-Aly a Ben-Beley, amigo suyo, sobre los usos y costumbres de los españoles antiguos y modernos, con algunas respuestas de Ben-Beley, y otras cartas relativas a éstas", dice en la introducción. Estas

noventa cartas le fueron dejadas al escritor por un amigo, "el autor de ellas", y tan amigo mío, declara Cadalso, "que éramos uno propio". Ya entiende el lector que las cartas son de Cadalso. El modelo que hubo de tener presente al escribirlas fueron las *Lettres Persanes,* de Montesquieu.

¿Cómo diremos que ve Cadalso a España? ¿Qué es España en las *Cartas marruecas,* de Cadalso?

En la muerte de Carlos II no era España sino el esqueleto de un gigante,

nos dice el autor en una de las primeras. España había sido un gigante, y España era ahora tan sólo el esqueleto de ese gigante. ¿Cuándo fué España un gigante? En el siglo XV (Reyes Católicos):

Se me figura España desde el fin de 1500 como una casa grande que ha sido magnífica y sólida, pero que por el decurso de los tiempos se va cayendo y cogiendo debajo a sus habitantes. Aquí se desploma un pedazo de techo, allí se hunden dos paredes, allá se rompen dos columnas, por esta parte falta un cimiento, por aquélla se entró el agua de las fuentes, por la otra se abre el piso; los moradores gimen, no saben adónde acudir; aquí se ahoga el dulce fruto del matrimonio fiel en la cuna; allí muere de golpes de las ruinas, y aun más de dolor de ver este espectáculo el anciano padre de familia; más allá entran ladrones a aprovecharse de la desgracia; no lejos roban los mismos criados por estar mejor instruídos, lo que no pueden los ladrones, que lo ignoran.

De otra parte, decayendo constantemente, constantemente desmoronándose, España, en el siglo XVIII, se le aparece a Cadalso como una nación vieja, envejecida en su misma vejez; una España atávica, llena de prejuicios, inconmovible, anquilosada. En vano han pasado dos siglos enteros; en vano se han revolucionado los

usos, costumbres e ideas; en vano han pasado generación tras generación. El derruido castillo feudal es aún tumba de todos sus gloriosos trofeos; las aguas saladas del mar han lamido y desgastado la roca; pero la roca sigue inconmovible, anclada en el medio del mar. El mismo afán de discutir, las mismas ínfulas de nobleza e hidalguía, la misma "donemanía" (afán de ponerse *don*), los mismos hombres celosos, los mismos trajes, las mismas ideas cadáveres, las mismas diversiones, idéntico aburrimiento...

La nación es hoy la misma que era tres siglos ha. La multitud y variedad de trajes, costumbres, lenguas y usos es igual en todas las cortes (y sólo por eso aparecía Madrid cambiado, que es a lo que el autor se refiere) **por el concurso de extranjeros que acude a ellas; pero las provincias interiores de España, que por su poco comercio, malos caminos y ninguna diversión no tienen igual concurrencia, producen hoy unos hombres compuestos de los mismos vicios y virtudes de sus quintos abuelos. Si el carácter español, en general, se compone de religión, valor y amor a su soberano, por una parte, y, por otra, de vanidad, desprecio de la industria (que los extranjeros llaman pereza) y demasiada propensión al amor; si este conjunto de buenas y malas calidades componían el corazón nacional de los españoles cinco siglos ha, el mismo compone el de los actuales... Todo lo restante del aparato** (de la vida de una provincia española) **me hizo mirar mil veces el calendario, para ver si estamos efectivamente en el año que vosotros llamáis de 1768, o si en el de 1500, o en el de 1600, a lo sumo.**

Todo este estado ancestral, este respeto y amor hacia lo pasado y nacional de los unos, como, por el contrario, la manía por todo lo nuevo y extranjero de los otros, cosas ambas igualmente criticables, le sirven de punto de partida a Cadalso para formular su pensamiento sobre la cuestión de la patria y el patriotismo:

El amor de la patria es ciego como cualquiera otro amor; y si el entendimiento no lo dirige, puede muy bien aplaudir lo malo y despreciar lo respetable.

Es decir, que sólo lo bueno y lo malo en sí mismos son estimables o despreciables, independientemente de la cuestión de patria y patriotismo. De este patriotismo inteligente, racional, se pasa directamente al patriotismo internacional: a la idea de la gran patria, que es la Humanidad:

El Ser Supremo, que nosotros llamamos Dios, y vosotros Alá, es quien hizo Africa, Europa, Asia y América.

Por lo que a la literatura dice relación, la decadencia de España no fué menor que en los restantes órdenes de la vida. Admira Cadalso a nuestros escritores clásicos, como admira a nuestros héroes militares de los siglos XVI y XVII. Admira a Quevedo y fray Luis de León; admira el *Quijote*, aunque le mortifica la sospecha de que en este libro "el sentido literal es uno, y el verdadero es otro muy diferente"; admira el castellano "puro, flúido, natural, corriente y genuino" en que escribieron sus obras Garcilaso de la Vega, Cervantes, Mariana, Mendoza, Solís. Del drama clásico dice algo raro. Entre un extranjero, que alaba todas nuestras cosas sin conocerlas, y un francés, que las critica todas,

más quiero a mi francés, que nos dijo ayer haber leído 1.400 comedias españolas y no haber hallado una escena regular... Me alegraría de tener mucho dinero para hacer muchas cosas, y, entre otras, para hacer una nueva edición de nuestros dramáticos del siglo pasado, con notas, ya críticas, ya apologéticas, y bajo el retrato de Lope de Vega Carpio, aquello de Ovidio:

Video meliora, proboque;
Deteriora sequor.

Como decimos, Cadalso ve que la literatura degeneró, y que degenerada está aún en el siglo XVIII:

Ambas (la elocuencia y la poesía) **decayeron en España a la mitad del siglo pasado, como lo restante de la monarquía. Intentan volver ambas a levantarse en el actual; pero, no obstante el fomento dado a las ciencias, a pesar de la resurrección de los autores buenos españoles del siglo XVI, sin embargo de las traducciones de los extranjeros modernos, aun después del establecimiento de las academias y en medio de la mofa con que algunos españoles han ridiculizado la hinchazón y todos los vicios del lenguaje, se ven de cuando en cuando algunos efectos de la mala retórica y poesía de la última mitad del siglo pasado. Algunos ingenios mueren todavía, digámoslo así, de la misma peste de que pocos escaparon entonces. Varios oradores y poetas de estos días parece que no son sino sombras o almas de los que murieron cien años ha, y que han vuelto al mundo para continuar los discursos que dejaron pendientes cuando expiraron, o para espantar a los vivos.**

En fin, hasta tal punto se había llegado en el abuso del lenguaje y de la retórica, que, dice Cadalso,

el español ya no es inteligible.

Tal ve Cadalso a España, tal es la España que Cadalso ve.

Cuéntese, pues, por nada lo pasado, y pongamos la fecha desde hoy, suponiendo que la península se hundió a mediados del siglo XVII y ha vuelto a salir de la mar a últimos del XVIII.

Aquí empieza el programa de regeneración de la España caída. Pero Cadalso no quiere decir que para regenerar a España haya de empezarse por destruirla.

Bien sé, declara, **que para igualar nuestra patria con otras naciones es preciso cortar muchos ramos podridos de este venerable tronco, ingerir otros nuevos y darle un fomento con-**

tinuo; pero no por eso lo hemos de aserrar por medio, ni cortarle las raíces, ni menos me harás creer que para darle su antiguo vigor es suficiente ponerle hojas postizas y frutos artificiales.

La regeneración ha de ser ante todo una obra nacional, hecha por nacionales. ¿Qué clase de obra? Mientras que los aferrados a lo viejo siguen discutiendo cuestiones inútiles,

trabajemos nosotros en las ciencias positivas, para que no nos llamen bárbaros los extranjeros; haga nuestra juventud los progresos que pueda; procure dar obras al público sobre materias útiles; deje morir a los viejos como han vivido, y cuando los que ahora son mozos lleguen a edad madura, podrán enseñar públicamente lo que ahora estudian ocultamente.

Los eruditos a la violeta, o Curso completo de todas las ciencias, dividido en siete lecciones para los siete días de la semana, es, como ya dijimos, una sátira contra los pedantes, o como el autor lo expresa:

Publícase en obsequio de los que pretenden saber mucho, estudiando poco.

La obra fué todavía completada posteriormente con un *Suplemento al papel intitulado Los eruditos a la violeta*. La justificación de ambos escritos la hace el propio Cadalso al decir:

A la demasiada austeridad del siglo pasado en los ademanes serios, que eran tenidos por característicos de sabio, ha seguido en el presente una ridícula relajación en lo mismo. Entonces se creía que no se podía saber sin esconderse de las gentes, tomar mucho tabaco, tener mal genio, hablar poco, y siempre con voces facultativas, aun en las materias más familiares. Ahora, al contrario, se cree que para saber no se necesita más que entender el francés medianamente, frecuentar las diversiones públicas, murmurar de la antigüedad y

afectar ligereza en las materias más profundas... No sé cómo hubiera aguantado la ridiculez de los tiempos si hubiera nacido cien años antes; pero sé que no puedo tolerar la superficialidad de los sabios aparentes de que se ha inundado la Península en la era en que vivo. Este torrente arrebata cuanto encuentra, y no hay obstáculo que oponerle, sino otro de igual naturaleza, a saber: otra superficialidad.

De aquí me vino el pensamiento de escribir una crítica de estos falsos sabios, hablando en su estilo por los siete días de la semana, tratando en cada uno de ellos una de las principales facultades.

Véase cómo: lunes, "Idea general de las ciencias"; martes, "Poética y Retórica"; miércoles, "Filosofía antigua y moderna"; jueves, "Derecho natural y de las gentes"; viernes, "Teología"; sábado, "Matemáticas"; domingo, "Miscelánea".

Las lecciones suelen ser por el estilo de la siguiente:

Las lenguas vivas forman hoy un renglón muy importante de la educación y erudición. Os pido encarecidamente no toméis este estudio de veras; porque esto de aplicarse a la francesa, inglesa, italiana y alemana, pide cuatro vidas... Basta que sepáis del francés lo preciso para leer algunos libritos que no parecen sino de azúcar, mazapán y caramelo, y del italiano lo suficiente para entender las arias que cante alguna dama...

En todo esto no hallo más que un solo y leve inconveniente, a saber: que con el imperfecto conocimiento de tantos idiomas olvidéis el de vuestro mismo país; pero despreciad este escrupulillo, con el consuelo de que muchos retacitos de varias lenguas hacen un idioma entero, porque muchos poquitos hacen un cirio pascual.

Probó también Cadalso sus fuerzas en el drama; pero su tragedia *Sancho García,* compuesta, dice el autor, "conformándome al estilo de esta era" (neoclasicismo), aunque tuvo sus admiradores, no llega a interesarnos.

Más fama alcanzó como poeta, debida hoy, no tanto

a la excelencia de sus versos, como al hecho de haber sido uno de los originadores del movimiento poético de la así llamada escuela salmantina, habiendo ejercido influencia directa en el que generalmente es considerado como el primer gran poeta de ese renaciminto: Meléndez Valdés. Aunque sin llegar nunca a la categoría de excelentes, y raramente a la de buenos, hay en los *Ocios de mi juventud,* obra que, dice Cadalso, debiera titularse *Alivio de mis penas,* "porque los hice todos en ocasión de acometerme alguna pesadumbre", bastantes versos aceptables, escritos con facilidad y con sencillez.

Hay en la vida de Cadalso una aventura, que debemos recordar antes de despedirnos del simpático escritor, no sólo por haberle servido de asunto para uno de sus escritos en prosa, sino, principalmente, porque viene a completar el carácter del hombre y del escritor: carácter siempre noble, siempre sincero, siempre recto; pero carácter fogoso, vehemente, del todo romántico. Muerta la mujer a quien amaba apasionadamente, la actriz María Ignacia Ibáñez, y de la cual había recibido Cadalso pruebas de verdadero amor en días harto difíciles para él; muerta, decimos, María Ignacia Ibáñez, "no salía Cadalso de la iglesia, sin moverse de la losa que cubría su memoria, sino las horas que le precisaban los sacristanes a salir del templo... Ultimamente paró su violento dolor en la extravagancia de desenterrar el cadáver".

Esta es la aventura contada, no con exacta precisión, por el autor en sus tres *Noches lúgubres,* inspiradas por *Night Thoughts,* del poeta inglés Eduardo Young. La obra, como la aventura misma, tiene más importancia por su significación romántica que por su estricto valor literario.

Inteligencia fina, escritor ameno, buen amigo, buen ciudadano y buen soldado, murió el ilustre coronel Cadalso gloriosamente en su puesto militar de Gibraltar, deshecha la cabeza por una granada inglesa, a los cuarenta años de edad.

Inteligencia fina, buen amigo y buen patriota fué también **Gaspar Melchor de Jovellanos** (1744-1811), en literatura, dramaturgo, poeta y prosista. Dramaturgo, es autor de la tragedia *Pelayo,* de escaso mérito, y del drama sentimental *El delincuente honrado,* de lo más aceptable que se escribió para el teatro en el siglo XVIII.

No sobresale tampoco Jovellanos como poeta. Carácter austero, inclinado a analizar las cosas con la razón antes que a sentirlas por instinto, fué notable poeta, dice el Marqués de Valmar, "como pueden serlo los hombres de entendimiento y de sensibilidad que no han nacido poetas". No escasean, sin embargo, los versos aceptables en sus *Sátiras* y *Epistolas,* y bastantes pueden seleccionarse en su composición *Sobre los vanos deseos y estudios de los hombres,* a la par que bellos pensamientos morales. El capital es el de la repetida exaltación de la virtud y de la sabiduría: dos hermanas

descendidas del cielo para gloria
y perfección del hombre.

Son las dos únicas cosas capaces de tranquilizar la conciencia humana. Bien lo hubo de sentir así Jovellanos en el transcurso de su azarosa vida, sobre todo, cuando después de haberse visto engrandecido y admirado por el Gobierno ilustrado de Carlos III, se vió calumniado, perseguido y encarcelado por el de sus sucesores. En medio de esta mar agitada en que se balan-

cea la España de fines del siglo XVIII y principios del XIX, hoy empezando a levantarse, mañana hundiéndose por completo; en medio de las aguas enlodadas por el continuo flujo y reflujo de la pasión, la ignorancia y el vicio en que se anega esa España, no sabemos si vieja o si nueva, si agitándose en espasmos de muerte o de nacimiento, es Jovellanos un punto fijo, luminoso, brillante. Es, intelectual y moralmente, como pensador y como hombre, una de las figuras más amables y más finas de la época por que estamos atravesando. Representa la rectitud de conciencia y de pensamiento; ama la cultura y la virtud, y animado de un ferviente espíritu de patriotismo, aspira en una y en otra al engrandecimiento de su nación. "Considérense sus ideas o sus actos", dice E. Mérimée, "uno se da pronto cuenta de que tiende siempre hacia lo *verdadero,* lo *justo,* lo *práctico,* y que verdad, justicia y utilidad no son para él sino tres lados de una misma cosa. Su fin, hacia el cual se dirige con el entusiasmo y la esperanza de la mayor parte de sus contemporáneos, es la felicidad del individuo, de la nación, de la humanidad, términos todos tres que en nada se oponen los unos a los otros, pues marcan sólo las tres etapas de una evolución fatal. Y para llegar a realizar un día esa felicidad definitiva, el verdadero método consiste en la observación científica de los hechos morales, históricos y sociales".

Su figura pertenece más al campo de la política y la sociología que al de la literatura, y mucho más pudo haber hecho en política que en literatura, si los reyes y ministros hubiesen reconocido su valor, o más exactamente, si no hubiesen tenido miedo a su valor. En efecto, la mayor parte de sus escritos versan sobre problemas de

economía, educación, política, etc. Pero la suerte ha querido que Jovellanos viva también como literato, en varios de sus escritos, por ejemplo, en su notable *Memoria en defensa de la Junta Central,* defensa escrita el año antes de morir para probar su inocencia y la de sus compañeros en la famosa Junta Suprema Central para el gobierno del Reino, instalada en el Real Palacio de Aranjuez el 25 de septiembre de 1808, acusados de usurpación y abuso de la autoridad soberana, malversación de fondos públicos, e infidelidad a la patria. En todos sus escritos, pero más particularmente en esta *Memoria,* revélase Jovellanos como excelente prosista, no superado por ningún escritor de su siglo. Su estilo es el de un hombre que, después de haberse sacrificado por su patria, es ignominiosamente acusado, y que se defiende con sinceridad, poniendo en sus palabras su vida; estilo sencillo, sincero, elegante. "Oración elocuente, la más patética y tierna y vigorosa que recordamos en idioma español, y comparable con las más renombradas del príncipe de los oradores del Lacio", en palabras de Nocedal.

No es del caso tratar aquí del contenido de esa hermosa oración; es decir, de cada uno de los cargos hechos a los miembros de la Junta Central y de la defensa hecha por Jovellanos. Baste decir que la rectitud moral del autor resulta sobradamente probada. Si algún defecto tiene esa defensa, es sólo, dice Nocedal, el de que "en algunos pasajes, bien pocos por dicha, se deja llevar el autor de la irritación disculpable que a la cuenta le dominaba, y rompe con insólita destemplanza en frases desnudas de todo miramiento, dirigidas a señaladas personas". El defecto casi se nos antoja mérito, pues no

se trataba únicamente de la defensa de su persona, y nos damos, por otra parte, cuenta perfecta del estado de ánimo de Jovellanos al escribirla, y sus razones nos convencen por completo:

Yo no he podido defenderme a mí sin ofender a otros, y temo que, por la primera vez de mi vida, empezaré a tener enemigos que yo mismo haya excitado. Pero herido en lo más vivo y sensible de mi honor, y no hallando autoridad que le protegiese y salvase, era preciso buscar mi defensa en la pluma, única arma que había quedado en mis manos. Manejarla con templanza cuando un dolor tan agudo la impelía, era muy difícil. Otro más diestro en estas lides la hubiera esgrimido con más arte y herido más, exponiéndose menos; yo, atacado con vehemencia y entrando en la lucha inexperto y solo, me entregué a ella a cuerpo descubierto, y por salir del peligro presente, no me curé de los que podían sobrevenir. Tal era el impulso que me arrastraba, que me hizo perder de vista todas aquellas consideraciones que tanto pudieran sobre mí en otro tiempo. Veneración a la autoridad pública, respeto a las personas constituídas en dignidad, afecciones privadas de amistad, de inclinación, de trato y familiaridad, todo cedió en mi espíritu al amor a la justicia y al deseo de que la verdad y la inocencia triunfasen sobre la envidia y la calumnia. ¿Y será tanto perdonado por los que me persiguieron, ni por los que me negaron su protección? Pero no importa; llegó ya para mí el tiempo en que toda desaprobación que no venga de los hombres de bien y amantes de la justicia deba serme indiferente. Cuando me hallo tan cercano a la edad que señala un término infalible a la vida del hombre; cuando estoy pobre y desvalido, y sin hogar ni protección en mi misma patria, ¿qué me queda que desear, después de su gloria y su libertad, sino morir con el buen nombre que procuré adquirir en ella?

Sí, con el buen nombre que merecía y deseaba ha muerto y vive Jovellanos, y su figura es hoy para nosotros una evocación del patriota inteligente, culto, recto, bueno: la concreción de lo mejor que en sabiduría y en virtud produjo el siglo XVIII.

BIBLIOGRAFIA

José Cadalso, *Obras*, Madrid, 1818, 3 T. *Cartas marruecas*, ed. de la **B. C.** *(Biblioteca Calleja)*, Madrid, 1917, prólogo de Azorín. *Obras inéditas* (poesías y cartas) en **R. H.** *(Revue Hispanique)*, T. I, 1894, pp. 258 y ss. Puede leerse la *Carta de un amigo de Cadalso sobre la exhumación clandestina del cadáver de la actriz María Ignacia Ibáñez* en el T. LXI de la **B. A. E.** y en la *Historia*, del Marqués de Valmar, T. II, pp. 442 y ss.

Azorín, *Cadalso*, en *Lecturas españolas*, T. X de sus *Obras completas*. Véase también el prólogo de Azorín a su libro *Rivas y Larra*, T. XVIII de sus *Obras completas*.

Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras*, T. XLVI y L de la **B. A. E.**, discurso preliminar de don Cándido Nocedal. *La Satire de Jovellanos contre la mauvais éducation de la noblesse*, ed. A. Morel-Fatio, Bordeaux, 1899.

E. Mérimée, *Jovellanos*, en **R. H.**, T. I, 1894, pp. 34 y ss. Edmundo González Blanco, *Jovellanos, su vida y su obra*, Madrid, 1911. Julián Juderías, *Don Gaspar Melchor de Jovellanos, su vida, su tiempo, sus obras, su influencia social*, Madrid, 1913. Joaquín Rubió y Ors, *Jovellanos considerado como poeta y como prosista*, 5 arts. en la *Revista Contemporánea*, T CI, enero-marzo, 1896, pp. 5 y ss., 132 y ss., 267 y ss., 358 y ss. y 480 y ss

CAPITULO IV

JOSE FRANCISCO DE ISLA. La oratoria sagrada en el siglo XVIII.—Fray Gerundio de Campazas y Don Quijote.—**Crítica de la novela del P. Isla.—Otros escritos del autor.—Don Diego de Torres Villarroel.—Extraña personalidad del hombre y del escritor.—Torres Villarroel y la España de su tiempo.—Noticia de algunos de sus escritos.—Resumen de su Vida.—Bibliografía.

Pertenece el jesuíta **José Francisco de Isla** (1703-1781) al mismo grupo de reformadores e intelectuales a que vimos pertenecían los escritores anteriormente estudiados. La poesía y el drama, objeto de la *Poética* de Luzán, no eran los únicos géneros literarios que estaban necesitados de saneamiento. Tanto o más necesitada de saneamiento estaba la oratoria. En efecto, el gongorismo y el conceptismo no habían quedado encerrados en los libros, sino que habían trascendido al púlpito, y toda una legión de oradores *cultos,* descendientes en línea recta del predicador y poeta gongorista Hortensio Félix Paravicino y Arteaga (1580-1633), ocupaba a diario la cátedra sagrada. Otros escritores del siglo XVIII habían ya protestado contra la extravagancia del gongorismo oratorio, igual que dos siglos antes se había protestado contra las extravagancias de los libros de caballerías. Pero así como entonces hubo que esperar a que un genio satírico y cómico—Cervantes—consiguiese por la sátira risueña lo que por la crítica seria no había podido conseguirse—acabar con los libros de caballerías—, lo mismo hubo que esperar en el siglo XVIII a que otro escritor satírico y de vena más o menos cervantina alcanzase por la sátira ridícula lo que por la amonestación

grave no había podido alcanzarse—acabar con el gongorismo oratorio. Este escritor fué el P. Isla.

La comparación entre los dos casos es completamente acertada, por cuanto que Cervantes y *Don Quijote* fueron el escritor y el libro que sirvieron de modelo al P. Isla para su *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* (1758), escrita por el licenciado don Francisco Lobón de Salazar (nombre bajo el cual apareció), que es la sátira a que nos referimos, la mejor obra del P. Isla, y la única novela del siglo XVIII que se deja leer con deleite.

Lo que sí sería del todo desacertado es llevar la comparación más adelante. Ni el P. Isla es más que un pálido reflejo de Cervantes, ni la *Historia de Fray Gerundio* es más que un débil remedo de *Don Quijote*. Lo menos importante en *Don Quijote* es la sátira contra los libros de caballerías; la sátira contra los predicadores gongoristas, su educación y sus maneras, es el principio, el medio y el fin de la *Historia de Fray Gerundio*. *Don Quijote* supera su fin (si tal fin se propuso Cervantes), y sobre un fin absurdo, se crea su fin propio, racional y humano. La *Historia de Fray Gerundio* cumple su fin. Y este fin es, lo diremos en las palabras de su autor, ridiculizar, no, como muchos creyeron, "la predicación evangélica, sino a los predicadores que no sólo la hacen ridícula, sino profana, sacrílega, escandalosa y chocarrera; de modo que en lugar de ser predicación evangélica, es una charlatanería pantomímica, teatral, fantástica, y muchas veces bufonesca".

Para cumplir ese fin bastábale al P. Isla modelar su sátira sobre la inmortal de *Don Quijote*, y, en efecto, fué lo que principalmente hizo. Su novela puede, pues,

contarse entre las muchas imitaciones de la epopeya cervantina. Sin la riqueza moral y estética del Hidalgo Manchego; sin su fondo eternamente humano de razón y de locura, Fray Gerundio, el héroe de la novela del P. Isla, es también un don Quijote, con esta diferencia: que la locura de don Quijote es causada por la lectura de libros de caballerías y a revivir la caballería andante va dirigida, y la estupidez (no nos atrevemos a llamarle locura) de Fray Gerundio es causada, amén de por su innata estupidez, por la enseñanza de maestros y la lectura de libros gongoristas, y a imitar unos y otros va encaminada. Es, pues, la obra del P. Isla toda una sátira literaria contra la falsa oratoria y contra gran parte de la enseñanza de su siglo; es decir, contra el *gerundianismo,* "palabra que compendia todas las extravagancias y vulgaridades que habían invadido el campo de las letras en la elocuencia sagrada, desde que corrompido el primitivo gusto del púlpito por Paravicino, el admirador de Góngora, paso a paso se había llegado a un período de plena barbarie literaria"—dice R. M. de Velasco.

Llena la cabeza de absurdas enseñanzas y lecturas, Fray Gerundio, ayer salido de su aldea, conviértese hoy en un don Quijote del púlpito, lanzando discurso tras discurso, todos del tenor, poco más o menos, del siguiente (introducción a una oración fúnebre en la muerte de un escribano):

Esta parentación sacro-lúgubre, este epicedio sacro-trágico, este coluctuoso episodio y este panegiris escenático, se dirige a inmortalizar las memorias del que hizo inmortales a tantos con los rasgos cadmeos que, a impulsos del aquilífero pincel que estampa en cándido lino triturado, sirviendo de colorido el atro licor de la verrugosa agalla, chupando en

cóncavos aéreos vasos de la leve madera pamvescia: Calamus scribae velociter scribentis (*).

Volveremos a citar palabras del P. Isla, para no dejar lugar a dudas sobre el fin que se propuso al escribir su obra. No quise, declara, "reprender a los malos predicadores, para lo cual ninguna autoridad tenía, sino corregirlos haciendo burla de ellos." Y acerca de la realidad que pueda tener el héroe—Fray Gerundio—, nos dice en el *Prólogo con morrión* que precede a la novela: "Fray Gerundio de Campazas, con este nombre y apellido, ni le hay, ni le ha habido, ni es verisímil que jamás le haya. Pero predicadores Gerundios, con *Fray* y sin él, con *Don* y sin *Don*, con capilla y con bonete, en fin, vestidos de largo de todos colores y de todas figuras, los ha habido, los hay y los habrá como así, si Dios no lo remedia. Cuando dije *como así*, junté los dedos de las manos según se acostumbra." (**)

Es la *Historia de Fray Gerundio* una novela entretenida. Dada su índole de sátira literaria, tiene lo mejor que podía tener: gracia e ironía. Su mayor defecto consiste en su desmesurada extensión. Cierto que el autor nos dice al comienzo del libro tercero: "Si mis lectores se cansaran antes, eso no debe ser de mi cuenta. ¿Quítoles yo, por ventura, que cierren el libro cuando les diere la gana y se echen a dormir hasta que despierten, con lo cual no sólo dividirán, sino que podrán hacer jigote los capítulos y los libros siempre y cuando les parecie-

(*) "rasgos cadmeos", quiere decir, según la interpretación que el mismo autor da, las *letras;* "aquilífero pincel", la *pluma;* "cándido lino triturado", el *papel;* "atro licor de verrugosa agalla", la *tinta;* "cóncavos aéreos vasos", el *tintero;* "la leve madera pamvescia", alusión al buey que fué enseñando a Cadmo el camino hasta llegar al sitio donde fundó la ciudad de Tebas.

(**) Para significar la abundancia de una cosa.

re puesto en razón?" Y el autor dice bien, en este sentido: que careciendo la novela de una intriga arquitectónicamente elaborada, careciendo de construcción unitaria, siendo una sucesión de historias graciosas, el lector puede dejarla en el capítulo que se le antoje, y empezar en el que más le plazca. Con todo, y para no tener que darnos ese trabajo, preferible hubiera sido que el P. Isla hubiese reducido a una las dos partes de la obra, y que esa parte primera y única la hubiera escrito en la mitad de páginas que en la forma actual tiene. Hay que ser Cervantes para poder sostener por tanto tiempo el interés del lector con los despropósitos de un Fray Gerundio. Es, en todo caso, como dijimos, la sola novela del siglo XVIII que se deja leer con deleite.

Con deleite se leen también, por el estilo familiar, sencillo y claro en que están escritas, varias de las *Cartas familiares* del P. Isla. Y no menos se lee con deleite su traducción del *Gil Blas de Santillana,* de Lesage, publicada en Madrid (1783) con el siguiente explicativo título: *Aventuras de Gil Blas de Santillana, robadas a España y adoptadas en Francia por Monsieur Le Sage; restituídas a su patria y a su lengua nativa por un español celoso, que no sufre se burlen de su nación.* A la traducción antecede una *Conversación preliminar,* dedicada a probar que el original de *Gil Blas* había sido español. La crítica ha puesto ya suficientemente en claro lo que hay de verdad en este asunto, y todos saben hoy que, si bien inspirada y apoyada en la novela picaresca española, *Gil Blas* es obra original de Lesage.

Don Diego de Torres Villarroel (1693-1770). ¿Cómo definiremos la personalidad de don Diego de Torres Villarroel? ¿Cómo definiremos esta figura estrafalaria, pro-

fesor de universidad, médico, escritor de almanaques, clérigo, poeta, torero, pícaro, bufón, loco?... Dudamos que exista en todo el diccionario castellano una palabra suficientemente expresiva y suficientemente comprensiva en que poder resumir la personalidad de este don Diego, si no la más grande, sí la más originalmente extraña del siglo XVIII.

Una cosa podemos desde luego afirmar, y es ésta: lo más interesante del autor no son sus escritos; lo más interesante es su vida. Y su vida, tal como él mismo nos la cuenta, es la vida de un vagabundo y de un pícaro. No sólo su vida material, sino también su vida intelectual. En la ciencia y en el arte, en la poesía y en la prosa, Villarroel es un vagabundo, un pícaro del estudio y del intelecto. Profundo no lo fué en nada. Su ciencia, como él viene a decirnos, fué la de un engañabobos y sacadinero.

De la facultad que cogí para ocupación y comercio con que ganar la vida, sólo agarré en la tienda de un vejestorio computista unos arropiezos miserables y raídos de astronomía, con los que malvestí la farándula de mis calendarios, cubriendo sus roturas y desgarrones con los cintajos y los dixes de una astuta parola y con los cascabeles de unos refranes chillones y taimados, procurando con este ruido aturdir el juicio de las gentes, para que no columbrasen su desnudez y mi malicia; y de este modo logré comer, como los más del mundo, al oficio que no saben.

Esto es de importancia capital. Este escritor de calendarios, que no fué, como acabamos de decir, profundo en nada, entendiendo por nada cuanto a ciencia y arte se refiere, fué profundo en una cosa: en su visión y en la comprensión de la España de su tiempo. ¿Y qué España era ésta? ¿Qué España era ésta en la cual don

Diego de Torres Villarroel podía decir lleno de orgullo picaresco:

Todavía vivo... ¡Tengo de más a más coche!, y con él la vanidad de ser el primer astrólogo que lo ha mantenido a calendarios mondos; es decir, escribiendo piezas ridículas y desvergonzadas,

que no otra cosa son, efectivamente, sus escritos? Y sigue diciendo:

De aquí para delante de Dios, protesto que ha once años que estudio en escribir mentiras, hurtar reales de plata a escondidas de la razón; y cogiéndole las vueltas a la voluntad, robo en una parte y miento en todas, sin lástima de mi juicio, temor de mi conciencia, ni susto de mi alma.

¿Qué España era ésta?, nos volvemos a preguntar. Dejemos que nos lo diga el mismo Torres Villarroel. Finge el autor—en sus *Sueños morales* (1743)—que, estando dormido, se le aparece su maestro don Francisco de Quevedo, y en compañía de él sale por la Corte "a ver los disfraces de este siglo, y juntos", agrega, "hemos notado la alteración de su tiempo (del en que Quevedo vivió) al que hoy gozamos". ¿Alteración? ¿Progreso? No; no progreso; retroceso, hundimiento. Sólo "el vicio y la necedad" han progresado.

En tu tiempo—habla Villarroel a Quevedo—**había un hombre soberbio, otro lujurioso, otro ladrón y otro mohatrero, y ahora en cada uno vive de asiento la lujuria, la soberbia y la avaricia, y cada viviente es una galera de maldades.**

Y como por los de Quevedo, así pasa por los *Sueños* de Villarroel la España corrompida de su tiempo; pasa, pasa eternamente, seguida de su largo cortejo de miseria y de ignorancia. Miseria e ignorancia; miseria del

cuerpo y miseria del alma: ésa es la España que ve Villarroel: Villarroel, que no fué profundo en nada, excepto en la visión de la España de su tiempo. ¿Realidad? ¿Es todo esto que don Diego de Torres Villarroel nos cuenta realidad? ¿Eran tan reales la miseria y la ignorancia? Dejemos una parte a la fantasía del autor. Villarroel es una segunda edición, reducida en parte (en genio), en parte aumentada (en extravagancia y en cinismo) de Quevedo: es el Quevedo del siglo XVIII, y quiéralo o no lo quiera, confiéselo o no lo confiese, Quevedo fué su maestro; Quevedo fué su ídolo. Y el nombre de Quevedo implica por sí sólo algo de bufón y de caricaturesco. Villarroel es también bufón y caricaturesco. Sin duda, su fantasía extravagante se desborda frecuentemente sobre la realidad. Pero así como dentro de las líneas de una caricatura se encierra la realidad de una fisonomía, así dentro de las líneas caricaturescas con que Villarroel dibujó la faz de España se encierra la realidad de la fisonomía de España, de la España del siglo XVIII.

Y he aquí precisamente la significación y la importancia de nuestro escritor: haber visto y sentido en toda su plenitud la realidad nacional de su tiempo. Más aún: ser él mismo tipo representativo de esa realidad nacional—de la incultura nacional de su época, pues, ya lo dijimos y repetimos, Villarroel no fué profundo en nada; Villarroel fué superficial en todo—, menos en ver y reconocer esa superficialidad, la de los otros y la suya propia. Y aquí entra también el criterio para fijar la distinción entre Villarroel, Luzán, Feijóo y demás reformadores del siglo XVIII. Como ellos, Villarroel quiere algo mejor: quiere más educación, más cultura, más ciencia

y más arte, más vida. Pero a diferencia de todos ellos, ese querer suyo no es el resultado de una comparación previa entre la cultura extranjera y la cultura nacional (que era lo que principalmente Luzán había hecho). "La posición especial de don Diego entre los demás reformadores", escribe Federico de Onís, "es que en éstos la conciencia de la miseria intelectual de España nace del conocimiento de la cultura extranjera, y en don Diego nace del contacto mismo con las realidades nacionales y es como concreción de algo que vagamente estaba incorporado a la vida nacional." Ese algo, añadimos nosotros, no era mucho más, y era ya muchísimo, que la inquietud y el anhelo que se manifiestan en todos los pueblos y en todos los hombres que, no habiendo perdido enteramente la vitalidad, siéntense caídos en un doloroso estado de postración. Inquietud y anhelo que han de continuarse aún a través de todo el siglo XIX y del XX; que no se han calmado todavía, pero que diariamente han servido de estimulantes en nuestra adormecida vida nacional, y gracias a los que se han venido incorporando a ella nuevos elementos de cultura y de civilización, los bastantes para poder seguir encuadrados en el marco de la cultura y la civilización europeas. Por eso, si hay mucho de deprimente y desconsolador en nuestro siglo XVIII, hay también algo de restaurador y alentador: hay una inquietud y hay un anhelo, y una inquietud y un anhelo resistentes a un estúpido adormecimiento y un brutal *no importa qué*.

Y no menos por eso, por razón de esa diferencia en el punto de partida, ocupa Villarroel un lugar especial, único, entre los Luzán, Feijóo, Cadalso, Moratines y demás reformadores del siglo XVIII; y por eso, por

ese su ser esencialmente nacional, se conquistó Villarroel el favor y el aprecio del público, favor y aprecio negados en gran parte al extranjerismo de Luzán, por ejemplo. No triunfó Villarroel por su ciencia ni por su arte, pues nada creó en aquélla ni en ésta; triunfó, en primer lugar, por su extraña originalidad, por su cinismo y su ser estrafalario; en segundo lugar, por ser esencialmente español, esencialmente nacional, esencialmente popular. Sólo por su aspiración hacia algo mejor y por haber agitado esa aspiración es Villarroel un reformador; no por lo que supo, menos aún por lo que en obra concreta produjo. Produjo un ansia, una inquietud y un anhelo, un respeto y un cariño por la cultura superior.

No vale, pues, la pena de estudiar detenidamente ninguna de sus obras, ni por sus ideas, ni por su estilo y lenguaje, descuidado aquél, desenfadado y burlón; chabacano muchas veces éste, y otras tantas veces incorrecto y grosero. Además de los ya citados calendarios, que publicaba todos los años bajo el nombre el *Gran Piscator Salmantino*, escribió tratados de Física, Medicina y Moral, juguetes cómicos, biografías, poesía, etc.; la ya citada obra titulada *Sueños morales*, la mejor de todas después de la en que escribió su propia vida: *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor don Diego de Torres Villarroel, catedrático de Prima de Matemáticas en la Universidad de Salamanca, escrita por él mismo* (1743-1758).

Si fué Villarroel, según dijimos, un pícaro, no hay que decir lo que es su *Vida*. La sola diferencia, y no es completa, entre ésta y las otras novelas picarescas consiste en pretender ser, aunque de ello esté muy lejos,

la de nuestro autor una verdadera biografía, circunstancia que puede pasar como uno de los méritos de la obra.

Empieza ésta con una curiosa *Introducción,* en la que nos dice:

Mi vida, ni en su vida ni en su muerte, merece más honras ni más epitafios que el olvido y el silencio. A mí sólo me toca morirme a obscuras, ser un difunto escondido y un muerto de montón, hacinado entre los demás que se desvanecen entre los podrideros. A mis gusanos, mis zancarrones y mis cenizas deseo que no me las alboroten, ya que en la vida no me han dejado hueso sano. A la eternidad de mi pena o de mi gloria no la han de quitar ni poner trozo alguno los recuerdos de los que vivan; conque, no rebajándome infierno ni añadiéndome bienaventuranza sus conmemoraciones, para nada me importa que se sepa que yo he estado en el mundo.

En unas cuantas líneas se nos da a conocer:

A mi parecer soy medianamente loco, algo libre y un poco burlón, un mucho holgazán, un si es no es presumido y un perdulario incorregible, porque siempre he conservado un aborrecimiento espantoso a los intereses, honras, aplausos, pretensiones, puestos, ceremonias y zalamerías del mundo.

Dos motivos especiales, añade luego, le instan a sacar la historia de su vida a la vergüenza pública: el temor de que lo haga alguno de los escritores "agonizantes y desfarrapados" de su siglo, con la mira de hacer dinero. "Si mi vida ha de valer dinero, más vale que lo tome yo que no otro." Segundo, suministrar noticias bastantes y ciertas al orador que haya de predicar sus honras a los doctores del claustro de su Universidad:

Como he pasado lo más de mi vida sin pedir ni pretender honores, rentas ni otros intereses, también deseo que en la muerte ninguno me ponga ni me añada más de lo que yo dejare declarado que es mío.

Seguidamente, en el *Trozo primero,* nos da noticia de su "nacimiento, crianza y escuela, y sucesos hasta los primeros diez años de su vida". La educación de nuestro héroe es, sencillamente, la de un vago, de un *piel del diablo.* El *Trozo segundo* comprende la vida de los diez a los veinte años; es decir, su educación superior y su no menos superior vagancia. Mientras sus compañeros se dedicaban a estudiar, dedicábase don Diego a bailar, a jugar la espada y la pelota, torear, hacer versos y toda clase de diabluras. Aburrido del estudio, convertido en pícaro, huye a Portugal; y aquí es ermitaño, médico, maestro de danzar y soldado. Al fin regresa a España, en compañía de unos toreros. De los veinte a los treinta años *(Trozo tercero),* lee unos libros de Astronomía y Astrología,

sin más razón que haber sido los primeros librillos que encontré.

A estos librillos, dice,

debí las escasas luces que aun arden en mi rudo talento y los relucientes antorchones que hoy me ilustran maestro, doctor y catedrático en Salamanca, cuando menos. A los seis meses de estudio salí haciendo almanaques y pronósticos; y detrás de mí salieron un millón de necios y maldicientes blasfemando de mi aplicación y de mis obras.

Enseña Matemáticas en la Universidad de Salamanca, y deseando su padre que se haga clérigo, ordénase de subdiácono, no siguiendo más adelante por no sentir en su alma, confiesa, las necesarias mansedumbre, devoción, arrepentimiento y candidez. Después de pasar algún tiempo encarcelado y de reírse de todo el mundo,

porque nunca me acometió más furia que la manía de reírme y de zumbarme de la severidad que afectaban unos, de la

presunción con que vivían otros y de los poderes y estimaciones con que sostienen muchos las reverencias que no merecen,

después, decimos, de diabluras sin cuento, vase a Madrid. Aquí dedícase a estudiar medicina, y puede vivir gracias

a la amistad de un bordador que me permitía bordar en su obrador gorros, chinelas y otras baratijas que se despachaban a los primeros precios en una tienda portátil de la Puerta del Sol; vivía mal comido; pero juntaba para calzar un par de zapatos y ponerme unos decentes calzones y alguna chupa sacada del portal del mercader.

Al fin es recogido en la casa de la condesa de los Arcos. Por entonces (año de 1723) pronostica la muerte de Luis I (hijo de Felipe V), ocurrida, en efecto, como don Diego había pronosticado, al año siguiente, circunstancia que le hace enteramente popular:

Quedé, dice, acreditado de astrólogo de los que no me conocían y de los que no creyeron y blasfemaron de mis almanaques.

Antes de acabar estos diez años de su vida vuelve aún a Salamanca. De los treinta a los cuarenta *(Trozo cuarto)*, con motivo de unas oposiciones a la cátedra de Matemáticas de dicha Universidad, obtiene un éxito ruidoso; sin duda, el mayor de toda su vida:

Y todo este clamor, aplauso, honra y gritería hizo Salamanca por la gran novedad de ver en sus escuelas un maestro rudo, loco, ridículamente infame, de extraordinario genio y de costumbres sospechosas... Con quietud, cariño y seriedad,

dedícase por algún tiempo a la enseñanza. Más tarde, falsamente acusado de un delito, es desterrado a Por-

tugal, de donde, una vez perdonado, vuelve a Salamanca. En 1736 va de peregrino al sepulcro del apóstol Santiago. Esta peregrinación es notable:

Convocábanse, en los lugares del paso y la detención, las mujeres, los niños y los hombres a ver el Piscator, **y, como a oráculo, acudían llenos de fe y de ignorancia a solicitar las respuestas de sus dudas y sus deseos. Las mujeres infecundas me preguntaban por su sucesión; las solteras, por sus bodas; las aborrecidas del marido me pedían remedios para reconciliarlos; y detrás de éstas soltaban otras peticiones y preguntas raras, necias e increíbles.**

Acaba este *Trozo cuarto* y último de la *Vida* con la vuelta del héroe a Salamanca. Dos *Trozos* más añadió aun don Diego a los cuatro anteriores; pero de mucho menos interés. En ellos nos hace relación de su residencia en Madrid, enfermedades que en los últimos años le aquejaron, etc. En 1745, veinticinco antes de morir y treinta después de haberse ordenado de subdiácono, hízolo de presbítero.

Tal fué, muy brevemente resumida, la parte principal de la vida de don Diego de Torres Villarroel. Y aquí dejaremos, lector amable, al ilustre héroe, repitiendo los versos que él quería se escribiesen en la parte posterior de su tumba:

En aquesta caja yace
el que el tiempo que vivió,
de ti y de todos se rió;
ríete tú: Vade in pace.

BIBLIOGRAFIA

José Francisco de Isla, *Fray Gerundio*, ed. V. E. Lidforss, Leipzig, 1882, 2 T. *Obras escogidas*, T. XV de la **B. A. E.** *Historia de Gil Blas de Santillana*, abbreviated and edited with

introduction, notes, map and vocabulary, by J. Geddes, Jr. and Freeman M. Josselyn, D. C. Heath and Co., 1901. *Historia de Gil Blas de Santillana*, abbreviated and edited with conversation and composition exercises and vocabulary, by Ventura Fuentes and Victor E. François, Henry Holt and Co., 1920.

P. Bernard Gaudeau, S. J., *Les Prêcheurs burlesques en Espagne au XVIII^e siècle*, Paris, 1891. P. Luis Coloma, *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, 6 de diciembre de 1908. R. M. Velasco, *El centenario del P. Isla*, en *Razón y Fe*, T. V, enero-abril de 1903, pp. 462 y ss. Umberto Cosmo, *Giuseppe Baretti e José Francisco de Isla*, en *Giornale storico della letteratura italiana*, T. XLV, 1905, pp. 193 y ss. Antonio Ferrer del Río, *Discurso en la Real Academia Española*. Discurso de contestación de Juan Eugenio Hartzenbusch (Sobre la oratoria sagrada en el siglo XVIII), 1853.

Diego de Torres Villarroel, *Obras*, Madrid, 1794-1799, 15 T. *Vida*, ed. de **C. C.**, ed. y notas de Federico de Onís, Madrid, 1912.

A. García Boiza, *Don Diego de Torres Villarroel*, Salamanca, 1911. Azorín, *Torres Villarroel*, en *Clásicos y Modernos*, T. XII de sus *Obras completas*.

CAPITULO V

RESURGIMIENTO DE LA POESIA.—Escuela salmantina. Juan Meléndez Valdés.—Estudio y crítica de este poeta.—Nicasio Alvarez Cienfuegos.—Espíritu de su poesía.—Estudio y crítica.—Bibliografía.

Nobles fueron los esfuerzos de Luzán y demás reformadores del siglo XVIII en favor de la restauración de la poesía; nobles e inútiles. Alabamos su buena voluntad y su esfuerzo, pero no podemos alabar los resultados prácticos que esa buena voluntad y ese esfuerzo produjeron. Ninguno de los reformadores ha dejado una sola composición poética que merezca sobrevivir, de tal modo que si por un accidente cualquiera llegaran a perderse cuantos versos se escribieron en España desde la muerte de Calderón hasta casi fines del siglo XVIII, la poesía no habría perdido una sola gota de su divina esencia. Imitando a los autores franceses, el grupo de los reformadores no logró jamás aventajar a los poetas de inspiración nacional, imitadores de los viejos autores castellanos. Si los últimos pecan de oscuridad, extravagancia y gongorismo, los primeros pecan de artificiosidad, afectación y frialdad. Todo es, en resumen, copia de algo, casi siempre copia de copia.

Un nuevo aliento de vida empieza a sentirse en nuestra envejecida y gastada poesía con la aparición de los ya citados *Ocios de mi juventud* (1773), de Cadalso, y la crítica suele fijar en este autor y en fray Diego González el origen de la que desde antiguo viene designándose con el nombre de escuela poética *salmanti-*

na. En Salamanca, en efecto, vivió algún tiempo Cadalso, y aquí conoció al joven extremeño **Juan Meléndez Valdés** (1754-1817), en la formación poética del que ejerció Cadalso influencia grande, y que pasa por ser el poeta sobresaliente de la nueva escuela; escuela que había de ser el centro en donde debía iniciarse la regeneración de la poesía nacional.

No debemos, sin embargo, empezar dejándonos engañar por las críticas exageradas que han querido hacer de esta escuela y de éste y otros poetas a ella pertenecientes, o de ella salidos, una escuela modelo y unos genios de la poesía. Quizá conviniera empezar ya por rechazar desde el principio la denominación de escuela salmantina, denominación que, en realidad de verdad, tiene bastante poca razón de ser. Dejamos a un lado el hecho de que ni Cadalso, ni Meléndez Valdés ni Cienfuegos nacieron en Salamanca, aunque allí vivieron más o menos tiempo todos tres. Se dirá que tampoco fray Luis de León había nacido, y es verdad. Pero en esto precisamente estriba el problema: en querer considerar la nueva escuela como continuación o resurrección de la clásica del monje agustino. Ahora bien; en la poesía de la nueva escuela apenas si se escucha más que un eco lejanísimo de su inspiración. Que Quintana siga pensando, allá en su tumba, que Meléndez Valdés mejoró la poesía de Garcilaso, fray Luis de León y Herrera (este último de la escuela sevillana), y que, imitándolos, los superó "con infinito más gusto, con una elegancia más continua y más esmerada, con una poesía de estilo más vigorosa y pintoresca, con una elección de asuntos y pensamientos harto más interesante", cosa es que no debe inquietarnos. Trátase de

afecto de amigo, o de equivocada interpretación. Otro crítico, Antonio Alcalá Galiano, nos dirá algo bien distinto y algo más exacto: "Dicen que Meléndez fué el restaurador de nuestra poesía, como mucho antes lo había sido Luzán de nuestra crítica doctrinal; y tienen razón los que lo dicen, porque Meléndez, sin ser ingenio ni poeta de marca mayor, dió un paso más que sus antecesores, y nos puso en una senda mucho más cercana del acierto, aunque todavía no guiase a la perfección verdadera. No le faltaban ni sensibilidad ni buen oído, y vió que la poesía de su patria, sin dejar de aprovechar lo bueno que suministraban la francesa y las de otras naciones, debía sacar sus principales riquezas del tesoro de los antiguos autores castellanos. Por lo mismo hizo versos en vez de prosa rimada; creó un estilo y dicción algo afectados, aunque buenos; remontó de cuando en cuando su vuelo, remedando siempre movimientos de otros, pero remedando a los que se elevaban; y así fué fundador de una escuela poética que, si todavía es tímida y copista, no es puramente francesa, sino, al contrario, castellana, de una época nueva y del todo nacional en sus formas. Que no observó mucho la naturaleza, que no era su ingenio muy fecundo ni su fantasía atrevida, lo conocerá quienquiera que desapasionadamente leyere y juzgare sus obras."

Le conservamos a Meléndez Valdés el título de jefe del renacimiento poético del siglo XVIII; le concedemos que es, si no el primero (esto depende de gustos), el segundo poeta español de ese siglo (no incluyendo a Quintana); le concedemos, como lógico corolario, que tiene ciertas cualidades estimables: es claro, es sencillo, delicado siempre, siempre tierno, frecuentemente de-

masiado delicado y demasiado tierno; tiene cierta gracia y cierta elegancia; sus versos son regularmente limpios, regularmente armoniosos y no poco suaves; tiene algunas imágenes bellas y exactas; descripciones que llegan a hermosas; expresa en sus versos sentimientos e ideas nobles; muestra tolerable gusto en la elección de asuntos... "Sobresale", dice E. Mérimée, "en componer en algunos versos un paisaje gracioso, tan poco verdadero como los de Watteau y de Boucher, pero encantador en su vaporosa lejanía y en su vaga poesía. Sabe también expresar en unas cuantas palabras un sentimiento tierno y dulce, tal como puede inspirarlos esta naturaleza sonriente. Sus versos cortos, de siete y ocho sílabas, son una música para el oído y un placer para la imaginación, los cuales arrullan agradablemente." Es, diremos en resumen, un poeta legible y deleitoso. Todas estas cualidades, acaso también otras no fáciles de expresar, se reconocen en la mayor parte de sus *Romances* y de sus *Odas anacreónticas,* como en la siguiente:

LA TORTOLILLA

¡Oh dulce tortolilla!
No más la selva muda
con tus dolientes ayes
molestes importuna.
Deja el arrullo triste,
y al cielo no ya mustia
te vuelvas, ni angustiada
las otras aves huyas.
¿Qué valen, ¡ay!, tus quejas?
¿Acaso de la obscura
morada de la muerte
tu dueño las escucha?
¿Le adularás con ellas?

¿O allá en la fría tumba
los míseros que duermen
de lágrimas se cuidan?
¡Ay! No, que do la Parca
los guarda con ley pura,
no alcanzan los gemidos,
por más que el aire turban.
En vano te querellas:
¿Do vuelas? ¿Por qué buscas
las sombras, ¡oh, infelice!,
negada a la luz pura?
¿Por qué sola, azorada,
de ti misma te asustas,
y en tu arrullo te ahogas
en tu inmensa amargura?
Vuelve, cuitada, vuelve,
y a llantos de viuda,
del blando amor sucedan
de nuevo las ternuras.
Orna el hermoso cuello,
los ojos desanubla,
y aliña artificiosa
las descuidadas plumas.
Verás cuál de tu pecho
su ardor benigno muda
los duelos y pesares
en risas y venturas.

Si de los méritos pasamos ahora a los defectos, encontramos que no son pocos ni pequeños. Valga como el primero de todos ellos el de la falta de originalidad. Así como el hombre careció en absoluto de carácter y sólo en no tener ninguno consistió el suyo, así también como poeta careció de personalidad. Su inspiración es siempre prestada, siempre ajena. Bajo la influencia de Cadalso escribe odas anacreónticas; bajo la del poeta inglés Young escribe composiciones sentimentales diversas; bajo la de Jovellanos, poesías filosóficas. E. Mérimée tiene perfecta razón al decir que "su alma es una

pasta blanda que una mano extraña amasa y modela a su capricho". Y para eso, para verter por sus labios la poesía que otro le inspira, para adaptarse a cada una de esas influencias, tiene siempre que buscar un modelo a quien imitar, ya sea al anacreóntico Villegas, ya sea al pastoril Garcilaso, ya sea al platónico fray Luis de León, ya sea al heroico Herrera, ya sea al dulce y quejumbroso Francisco de la Torre, etc. Sin duda, se puede ser original aún imitando, y más son los que conocen a Homero y Omar Khayyám en traducción que en el original. Imitador fué también fray Luis de León, pero imitador original. La originalidad consiste en el propio sentimiento que el poeta hace entrar en sus versos, en la propia modalidad artística. El número de cuerdas de la lira es limitado, pero es ilimitado el número de modalidades de sonido, ritmo y expresión: tantas como el artista posee en su corazón y en sus dedos. Pero en Meléndez Valdés lo que precisamente falta es modalidad propia, en la forma y en el fondo, falta propio sentimiento. Versifica con relativa corrección y con bastante soltura, pero a sus versos les falta fuego, fáltales vida, emoción interna. Su emoción es puramente exterior; es una emoción afeminada y falsa, una emoción que se ha calmado por completo después de decirnos:

Corderita mía,
hoy llevarte quiero, etc.

.....

Palomita querida,
que gimiendo halagüeña, etc.,

y todo por el estilo. No vibra el alma del poeta, no ríe ni llora con sacudidas de entusiasmo, no siente ni la

gran comedia ni la gran tragedia. No diremos nosotros, como dice Fitzmaurice-Kelly, que "todo cuanto hizo lleva el sello de la insinceridad". No; sincero es también Meléndez Valdés, sólo que es la suya una sinceridad sin carácter y sin color. De la España de su tiempo dijo Cadalso una gran verdad, a saber: que el carácter de esa España consistía "en no tener carácter propio". Esto mismo cabe decir de la persona y obra de Meléndez Valdés. Parece como que jamás un dolor hondo ha desgarrado su alma, ni una duda le ha torturado el pensamiento, ni un placer ha hecho brincar su corazón repleto de alegría y de esperanza. No ha sentido el frenesí de la vida, la exaltación que causa el deseo ardiente y el abatimiento que produce la aspiración deshecha. Todo en él es liso, llano, igualmente lírico, de un lirismo uniforme y burgués, azucarado, empalagoso, monótono, cansado. Sólo así se explica que cultivase con porfiada asiduidad un género tan convencional como el pastoril, sacando a relucir en pleno siglo XVIII las Filis, Galatea, Dorila, toda la envejecida Arcadia. Sólo así se explica que se aburriese y nos aburriese escribiendo XXXI odas a la palomita de Filis: "pero", dice el poeta, "la inocencia de Filis y las gracias de su palomita no pueden pintarse brevemente... Yo, que la he visto, les aseguro que ni aun se dicen (¡en las XXXI odas!!!) la mitad de sus cariños y donaires" Nos congratulamos, amigo Meléndez Valdés, de no haber visto la palomita de Filis, y de veras sentimos que vosotros la hayáis visto, y que la hayáis visto siempre de la misma manera, con el mismo piquito, las mismas alitas, las mismas plumitas, los mismos arrullitos. ¡Miel sobre hojuelas! Pero aun en la poesía pastoril Garcilaso puso

un alma emocionada, un amor fracasado, sinceramente sentido; puso un entusiasmo pasajero y una tristeza permanente. La superficie es falsa; el fondo es verdadero, y ese fondo es algo que nos afecta. En la poesía pastoril de Meléndez Valdés el fondo es tan superficial como la superficie. Es el fondo de un alma que jamás ha amado ni odiado con vehemencia y con pasión; el fondo de un alma sin fondo. Podemos leer todas sus poesías pastoriles y sentimentales, todas sus odas, églogas, elegías y silvas sin sentir el más ligero estremecimiento; sin que una sonrisa asome a nuestros labios ni una lágrima nos humedezca los ojos. Trátase de un sentimentalismo a flor de epidermis; de un quejarse que no impresiona a nadie. Todas esas elegías, odas, etc., condensado el escaso sentimiento que en ellas existe en dos o tres estrofas, serían algo interesante, conmovedor acaso. Diluído en cientos y cientos de versos, nada nos dice. Y nos dice tanto menos cuanto mayores y más visibles son los esfuerzos que el poeta hace para decirnos algo y cuanto más rebuscadas y exageradas son las expresiones y las imágenes. Después de leer:

> **La medrosa inquietud con mil desvelos**
> **cubre mi infeliz pecho de amargura;**
> **doy lástima a la tierra y a los cielos.**
>
> .....
>
> **Cual Tántalo, entre el agua estoy sediento;**
> **en el medio del fuego estoy helado,**
> **y a un tiempo alegre río y me lamento,**

después, decimos, de leer todo esto, nos quedamos tan indiferentes y tan fríos. Fáltale calor y animación al verso; fáltale esa quintaesencia de sentimiento que hace la poesía, y que si naturalmente no se posee, ninguna

combinación, por artificiosa que sea, puede suplir. Es como un sol de marzo reflejándose sobre un campo helado. Muchos reflejos luminosos, muchas chispas brillantes, pero el sol no calienta, el hielo no se funde. El campo sigue helado y frío, porque el mismo sol que lo calienta está helado y frío. El paisaje es bonito; los ojos se recrean contemplándolo; la emoción es nula.

Pero a esto—hemos de prevenir la objeción—podría argüírsenos: —Si el paisaje es bonito, ¿para qué más? ¿Necesita acaso la poesía, para serlo, de contenido emocional alguno ni de ninguna otra clase? ¿Es la poesía algo más que forma, color, sonido, ritmo, música, gracia...? Puede ser una de las dos cosas, y puede ser las dos. La gota de agua que prisma el rayo de sol y el rayo de sol prismado son igualmente poesía. Más difícil es seguramente vibrar armonías nuevas que expresar sentimientos y pasiones algo extraordinarios. No siempre que llueve fuerte hay sol en el cielo y arco iris en el horizonte. Es también, en definitiva, el de la armonía un sentimiento eminentemente poético y eminentemente emocional, el más eminentemente poético y emocional de todos los sentimientos artísticos, y no es ciertamente en Meléndez Valdés en quien tal sentimiento se da. Dase en los poetas a quienes Apolo, un dios muy caprichoso, ha prestado por alma las cuerdas de su lira. Color, sonido, ritmo, música, gracia y todo cuanto por forma o por poesía pueda o quiera entenderse, danse en los versos de Meléndez Valdés en cantidad y calidad suficiente para leerlos una vez de corrido y seguir adelante. La vida es corta, el arte es largo.

Nos es imposible comprender, prescindiendo, por supuesto, de la razón de amistad, cómo Quintana llega a

decir que la poesía de Meléndez Valdés es una poesía "más vigorosa" que la de fray Luis de León, Herrera, etc., cuando lo que a esa poesía le falta es precisamente vigor, fuerza. Nos es imposible comprender cómo la amistad pudo obcecarlo hasta el punto de decir que ninguno de esos poetas era capaz de tomar "un vuelo tan alto y tan sostenido como el que se admira en las dos odas *A las artes,* en la fúnebre *A Cadalso,* y en la de *Las estrellas*", de Meléndez Valdés. Y afirma que esto no lo dice por haber sido Meléndez su maestro y su amigo: "Lejos de mí tan injusta y temeraria parcialidad. Yo comparo solamente las obras, y hallo que el escritor moderno, si bien formado por el ejemplo de los antiguos, ha podido, ayudado por los adelantamientos del tiempo (¿que adelantamientos serán esos en poesía?) en que vivía, dar mayor interés y consistencia a sus ideas (¡ya!), más grandeza y regularidad a su composición, más fuerza y seguridad a su movimiento."

A LAS ESTRELLAS (de M. V.)

¿Do estoy? ¿Qué presto vuelo
de alada inteligencia me levanta
desde la tierra vil a los reales
alcázares del cielo?
Parad, soles ardientes,
lámparas eternales
que huís girando en ligereza tanta;
las alas esplendentes
coged, coged, y en vuestra luz gloriosa
abísmese mi vista venturosa.

. . . . . .

¿Qué es de la tierra oscura
este átomo de polvo que, orgulloso,
devastándolo, agita el hombre insano,
¡ay!, ora en guerra dura?

Despareció, y perdido
su sol con ella, en vano
ansía el ánimo hallarlo cuidadoso
entre tanto encendido
fanal, ni a sus plantas; allí estaba
la blanca luna, y Marte allá tornaba.

¿En qué se puede comparar toda esta prosaica lamparería y toda esta antipoética fanalería; toda esta prosa palabrera, vulgar, cursi, desaliñada de Meléndez Valdés, con la expresión poética, clara y precisa, y con la emoción honda de nostalgia de las tres primeras estrofas de la *Noche serena,* de fray Luis de León?:

Cuando contemplo el cielo
de innumerables luces adornado,
y miro hacia el suelo
de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado,

el amor y la pena
despiertan en mi pecho un ansia ardiente,
despiden larga vena
los ojos hechos fuente,
la lengua dice al fin con voz doliente:

Morada de grandeza,
templo de caridad y hermosura,
mi alma que a tu alteza
nació, ¿qué desventura
la tiene en esta cárcel baja, oscura?

Pero tan inferior como es Meléndez Valdés respecto de fray Luis, no lo es menos de su otro modelo, Fernando de Herrera. Si de aquél le falta la nostalgia, la sublime e ideal aspiración, la altura y la profundidad; en suma, el vuelo poético, platónico y horaciano, fáltale del último la virilidad, la sublimidad épica, la vibración sonora, el verso henchido y fuerte: fáltale el alma bíblica

de Herrera. ¿Qué hay de común, fuera de las expresiones traducidas o copiadas literalmente, entre la oda de Meléndez, *El paso del Mar Rojo* (traducción de la *Vulgata*),

Cantemos al Señor, que engrandecido
gloriosamente ha sido,
y al mar lanzó caballo y caballero.
Mi fuerza y mi alabanza el Señor fuera,
y mi salud se hiciera;
mi Dios es, gloriarélo;
Dios de mis padres fué, y ensalzarélo.
Apareció el Señor como un guerrero.
El potente es nombrado;
de Faraón los carros y escuadrones
ha en el mar derrocado,
y en sus rápidas ondas sepultado
sus más fuertes varones.
Abismos los cubrieron,
y al profundo cual piedra descendieron.
Con valerosa muestra
magnificada ha sido,
Señor, tu fuerte diestra;
Señor, tu diestra al enemigo ha herido.

y la oda *Por la victoria del Señor don Juan* (de Austria), de Herrera, forjada toda ella del mismo templado acero?

Cantemos al Señor, que en la llanura
venció del mar al enemigo fiero.
Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra,
salud y gloria nuestra.
Tú rompiste las fuerzas y la dura
frente de Faraón, feroz guerrero.
Sus escogidos príncipes cubrieron
los abismos del mar, y descendieron
cual piedra en el profundo; y tu ira luego
los tragó, como arista seca el fuego.

Pero no le pidamos al olmo peras. No les pidamos a los versos de Meléndez lo que su autor no tenía: gran

emoción, aliento épico. Meléndez es un poeta de sentimientos ligeros y de lirismo de flauta o de caramillo: es un poeta esencialmente pastoril, un poeta de odas anacreónticas y de églogas. Es verdad que tampoco en esta clase de poesía se eleva a gran altura; pero ésa es su propia esfera. Su *Egloga* de Batilo, premiada por la Academia Española (1780), porque olía, decíase, a tomillo, si bien hoy, y ello no es de extrañar después de los años trascurridos, no huele a nada, seguirá siendo una de sus composiciones más típicas. Porque tampoco llegó a superarse en sus composiciones más serias, filosóficas y sagradas. Hay en algunas de estas composiciones versos bonitos, trozos de incontestable hermosura. "Vese en todas ellas", dice Alcalá Galiano, "el versificador agradable, el escritor elegante, el hombre que sabe escoger bellas imágenes del fondo de sus conocimientos. Pero en toda esta poesía hay cierto carácter de cosa sacada de la lectura más que de la imaginación, y que se compone de recuerdos y esfuerzos, más que de naturales inspiraciones." La ideas en estos versos expresadas, si bien no son nuevas, son nobles y sinceras. Reflejan el alma del verdadero Meléndez Valdés, bueno en el fondo, aunque a veces no lo parezca; reflejan su amor por la verdad, la bondad y la educación. El poeta amaba el progreso, amaba los libros:

Fausto consuelo de mi triste vida,
donde contino a sus afanes hallo
blandos alivios, que la calma tornan
plácida al alma;

amaba la ciencia, amaba el arte; y sin ser un gran artista, se estnsiasma en la contemplación de las obras maestras, cuya gloria canta—*A las artes*—, queriendo

que su admiración y su canto sirvan de estímulo a sus conciudadanos:

Tan divinos modelos, noche y día,
contempla atenta, ¡oh juventud hispana!
y el pecho así excitado,
la senda estrecha que a la gloria guía
emprende alegre, ufana.
El genio creador vaya a tu lado;
aquel que, al cielo alzado,
huye lo popular, cual garza hermosa
cuando del suelo rápida se aleja,
al firmamento se levanta airosa,
y el vulgo de las aves atrás deja.

Amaba, finalmente, la virtud, que él creía había de salir siempre triunfante, pues ella sola "brilla con su propia lumbre",

y el vicio mismo a su pesar la adora.

Cierto que ninguna de sus ideas es, decimos, nueva; pero las viejas ideas nobles tienen siempre algo de atrayente, algo de eterna novedad. Ni falta en muchos de estos versos un dejo de tristeza, de amargura y de melancolía, que si no nos afecta hondamente, nos hace sentir por un momento, con el poeta, la tristeza, la amargura y la melancolía que dejan en el alma las esperanzas frustradas, las ilusiones desvanecidas, las injusticias y los desengaños; la vida que pasa, silenciosa, indiferente. Recordamos a Meléndez Valdés, amenazado de muerte por el populacho; lo recordamos saliendo de España, camino de Francia, a morir desterrado en Montpellier, lejos de la patria, y nos asociamos al dolor de *La despedida del anciano,* del "anciano venerable"

a quien de la dulce patria
echan el odio y la envidia.

Mención aparte, aunque incluídas en el grupo de composiciones anacreónticas del poeta, merece la titulada *Los besos de amor,* "una de las obras maestras de la poesía anacreóntica española", en opinión de Foulché-Delbosc. Son veintitrés odas, inspiradas por los *Besos* del poeta holandés Juan Segundo. Aunque rebosando todas erotismo, revélase en ellas Meléndez Valdés, dice el mismo distinguido hispanista, "como el más casto entre los cantores de la voluptuosidad". Por lo que a la poesía de las misma se refiere, son de lo mejor de Meléndez.

En estrecha relación con el nombre de Meléndez Valdés aparece el de su amigo **Nicasio Alvarez Cienfuegos** (1764-1809), "la más alta figura poética del siglo XVIII, después de Meléndez (y aun antes que él, si atendemos a las ideas)", al decir del señor Bonilla y San Martín. Pero no sólo en las ideas supera Cienfuegos a Meléndez; supéralo también en algo que en poesía tiene tanta o más importancia: en sentimiento y en pasión. "Nadie le excede", escribe Quintana, "en fuerza y en vehemencia, y no sería mucho decir que tampoco nadie le iguala". El lirismo azucarado de Meléndez se robustece en los versos de este poeta de nombre flamígero. En ellos vierte el autor todo el fuego de su alma, que no es poco; su pasión agitada y su imaginación ardiente, y sobre todo, una melancolía, si no fina, profunda y sentida, y que es, en definitiva, la más marcada característica de sus versos.

Si en la poesía de Meléndez falta, según dijimos, personalidad, falta energía y virilidad, en la de Cienfuegos, en cambio, rebosa el carácter fuerte y varonil de un espíritu agitado e impetuoso. Su musa es una

musa indisciplinada; una musa que parece encontrar estrecho (y frecuentemente lo encuentra) el molde del verso en que el poeta trata de encerrarla. No ha de entenderse esto en el sentido de que Cienfuegos sea un poeta de primera fuerza, un genio poético, pues es precisamente el genio el que vacía el molde, y es el genio más mediano el que lo altera o deshace. Ha de entenderse en el sentido de que es más poeta en la inspiración, o en algo que se asemeja a la inspiración, que en la ejecución; mérito y demérito que se dan frecuentemente en las composiciones de los poetas románticos, entre los cuales ha de incluírse a Cienfuegos, y una de cuyas características suele ser, ya la libertad y el desorden en la ejecución, ya la franca violación de toda regla de arte. Aparece ante todo el romanticismo como una reacción y una protesta contra la fórmula más o menos convencional y más o menos rígida de todo clasicismo: como una afirmación del yo libre en la vida y en el arte. Cienfuegos, sin llegar a la exageración, es uno de estos revolucionarios románticos, y su poesía puede valer como una reacción contra el convencionalismo neoclásico de los reformadores, y en eso consiste su principal mérito. "Consiste", dice el Marqués de Valmar, "en que en medio de aquella glacial atmósfera de amaneramiento y de artificio que habían creado los poetas reformadores, escribe lo que siente, y siente con ímpetu y firmeza". Y si para escribir lo que siente tiene que pecar contra la corrección de la Poética, la Gramática y el Diccionario, no vacila en pecar, creándose un arte, si no mejor, más personal y más libre. No llega por eso mismo la poesía de Cienfuegos a la perfección técnica de la de Menéndez Valdés, en quien la corrección

de la forma no tenía que luchar con los ímpetus de la pasión vehemente y desordenada. Menos técnico que aquél, es Cienfuegos, en nuestra opinión, más poeta, por cuanto que siente y piensa más hondamente. Y no queremos decir con esto que sean pura emoción y puro sentimiento, pura poesía, lo que Cienfuegos nos da en sus versos. Hay también en ellos no poco de sentimentalismo declamatorio y de afectada emoción. Con todo, creemos que supera a Meléndez, y aunque falso a veces, el sentimiento que expresa es por lo general más íntimo, más fuerte, más real y más sentido.

Este sentimiento es esencialmente uno de tristeza: la tristeza melancólica que deja en el alma la contemplación de la vida que pasa, pasa y muere. Es la cuerda que vibra más frecuentemente en la lira de Cienfuegos, de lo que pueden verse ejemplos en las composiciones *El túmulo, El cayado, El fin del otoño, El recuerdo de mi adolescencia, Un amante al partir de su amada, A un amigo en la muerte de su hermano:*

Mas, ¡ay!, el hombre, en su impotencia triste,
no puede más que suspirar deseos.
La losa cae sobre el voraz sepulcro,
y cae la eternidad; y en vano, en vano
al que en su abismo se perdió, le llaman
de acá las voces del mortal doliente.

. . . . . .

Hórrido yermo de inflamada arena,
do entre aridez universal y muerte,
solitario, tal vez algún arbusto
se esfuerza a verdear: tal es la imagen
de esta vida cruel que tanto amamos.

Igual en *La escuela del sepulcro:*

¡Oh sepulcro voraz! En ti los seres
deshechos caen; en ti generaciones

sobre generaciones se amontonan;
en ti la vida sin cesar se estrella,
y de tu abismo en la espantosa margen
el tiempo destructor está, sañudo,
arrojando los siglos despeñados.
¿Qué son ahora los primeros días,
la edad primera de la tierra? ¿En dónde
los que fueron después hoy llamaremos?
¿Sesostris dónde está? ¿Dónde el gran Ciro,
Babilonia y Semíramis? Pasaron,
cortando el tiempo, cual veloz saeta
que el aire hiende sin que rastro alguno
deje de su pasar. ¿Qué son ahora
los Césares, los Jerjes, los Timures
y los ídolos famosos de la Grecia?
Voces y nada más. Y ¿qué es el siglo
que acaba de expirar? ¿Y qué es el día
de ayer, el de hoy en lo que va corrido?
Muerte en verdad; que cuanta vida el tiempo
nos ha llevado, en el sepulcro yace.

En vano es, canta el poeta, que *la primavera* haga sentir cada nuevo año su presencia en la naturaleza; en vano, para nosotros, el hálito amoroso con que fecunda todas las cosas muertas, devolviéndoles su vida y su belleza. Perdidas ya la juventud y la esperanza, el deseo muerto:

jamás será mi primavera hermosa.

Pero no menos pasará la primavera; pasarán su riente florecer, su juventud y su entusiasmo, su amor y su alegría. Tras ella vendrá *El otoño,* el melancólico y solitario otoño, y veré, exclama:

veré al otoño levantarse ufano
sobre la árida tumba del verano.

Y hasta la misma tumba del ya difunto otoño dormirá bajo el hielo del invierno:

Huyó cual sueño el anual contento,
que alargaba mentida mi esperanza,
y se llevó un otoño de mi vida.
Otro en pos volverá, y en un momento,
marchita flor mi juvenil pujanza,
la edad madura en lo que fué perdida,
con albo pelo y encorvada frente
me arrastrará la ancianidad doliente,
y do pose la planta vacilante,
la tumba abierta miraré delante.

Todo esto—los versos citados—no es muy nuevo, ni la manera de decirlo es muy correcta. Pero tampoco la vida es nueva ni correcta: la vida es así; y ante la vida así vieja, es el hombre lo único que es nuevo, lo único que es original. ¿Qué hacer? ¿Qué hacer en esta vida, así vieja e imperfecta? Ser buenos, ser virtuosos; amar la verdad, amar la justicia, la caridad, el trabajo. La melancolía de Cienfuegos no acaba en una resignación pacífica, en un no hacer nada, ni causa en el alma la indiferencia o el desprecio por la vida. La melancolía de Cienfuegos es el punto de partida de una viva simpatía humana, de una exaltación de la virtud, de un altruísta y generoso *humanismo,* como el expresado en la composición *En alabanza de un carpintero llamado José*. Aquí hace el poeta oír su voz en favor de la virtud atropellada, de la doliente virtud que

en infame baldón yace indigente.

Aquí, dice:

En despecho del oro macilento
y de ambición pujante y envidiosa,
mil templos la alzaré, do reverente,
sus aras perfumando,
al orbe su loor iré cantando.

Igual que a la virtud quiere honrar al genio: encarnación de la virtud más alta, y con el mismo ardimiento canta *En elogio del general Bonaparte,* con motivo de haber éste respetado la patria de Virgilio. Y, finalmente, quiere levantar soberbio monumento a la paz, al "alma paz",

madre bienhechora
del linaje mortal, cándida hermana
de la santa virtud!,

para en él cantar el imperio de la fraternidad universal, el día en que toda la tierra piadosa sea no más que

una sola familia virtuosa.

Es también Cienfuegos autor de varias tragedias: *Zoraida, La Condesa de Castilla,* etc.

BIBLIOGRAFIA

Juan Meléndez Valdés, *Poesías,* T. LXIII de la **B. A. E.** *Los besos de amor,* ed. R. Foulché-Delbosc, T. I de la **R. H.,** 1894, pp. 73 y ss.

E. Mérimée, *Etudes sur la littérature espagnole au XVIIIe siècle, Meléndez Valdés,* en **R. H.,** T. I, 1894, pp. 217 y ss. M. J. Quintana, *Sobre la poesía castellana del siglo XVIII* y *Noticia histórica y literaria de Meléndez,* T. XIX de la **B. A. E.** *Don Juan Meléndez Valdés,* en *Semanario pintoresco,* 13 y 20 de octubre de 1839. Azorín, *Meléndez Valdés,* en *De Granada a Castelar,* T. XXVII de sus *Obras completas.* Juan Valera, *Don Juan Meléndez Valdés,* en el T. XXX de sus *Obras completas.* Antonio García Boiza, *De la vida literaria salmantina en el siglo XVIII,* Salamanca, 1916 (se ocupa también de otros varios escritores).

Nicasio Alvarez Cienfuegos, *Poesías,* T. LXVII de la **B. A. E.**

E. Piñeyro, *Cienfuegos,* en **B. H.** *(Bulletin Hispanique),* T. XI, 1909, pp. 31 y ss.

CAPITULO VI

DON RAMON DE LA CRUZ Y LEANDRO FERNANDEZ DE MORATIN.—Personalidad dramática de los dos escritores.—El teatro de don Ramón de la Cruz.—Naturaleza y carácter del mismo.—Noticia de algunas de sus piezas.—El teatro de Moratín.—Estudio general.—Cómo ve Moratín la historia del teatro nacional: Orígenes del Teatro Español.—**Crítica del mismo e intentos para reformarlo:** La comedia nueva.—La derrota de los pedantes.—**Otras comedias de Moratín.—Resumen y crítica.—Bibliografía.**

Reunimos en este capítulo a los dos dramaturgos más distinguidos del siglo XVIII—más distinguidos y, en cierto modo, más contrarios: don **Ramón de la Cruz** (1731-1794) y **Leandro Fernández de Moratín** (1760-1828). Representan, en efecto, dos tendencias opuestas: la tendencia nacional y popular, aquél, y la tendencia extranjera (neoclásica, francesa), éste. Es el primero el dramaturgo nacional por excelencia; es el segundo el dramaturgo neoclásico por excelencia. Entronca el uno con los viejos autores dramáticos castellanos, desde Juan de la Encina hasta más acá de Calderón. Entronca el otro con los reformadores del siglo XVIII, con los neoclasicistas, y, con ellos y a través de ellos, con los dramaturgos clásicos franceses del siglo XVII: Molière es su modelo favorito. El drama de don Ramón de la Cruz es el último brote lozano, fruto de la vieja cepa castellana, antes de finalizar el siglo XVIII. El drama de Moratín es el primero, último y único brote lozano, fruto del neoclasicismo español a la francesa.

Repetidas veces lo hemos dicho: el neoclasicismo de los reformadores, la *Poética* de Luzán, no cuajó nunca

en España. Fuese porque se trataba de algo marcadamente extranjero, fuese porque ninguno de los que escribieron acomodándose a sus preceptos era un genio, lo cierto es que el pueblo jamás se sintió arrastrado por el drama ni por la poesía de los reformadores. Aquellas piezas tan técnicas, tan cuidadosa y exactamente elaboradas, tan unitaria y rígidamente construídas, nunca llegaron a impresionar el alma popular. Eran producciones académicas, convencionales, frías, ininteligibles excepto para el grupo más o menos numeroso de los iniciados en las exquisiteces de la literatura y el arte transpirenaicos. Bien podían arraigar y triunfar en la ciudad las modas, gustos, diversiones y cocina a la francesa; en suma cuanto era puramente exterior; y puede decirse que todo *ciudadano* español del siglo XVIII es un poco afrancesado en ese sentido, sea que su afrancesamiento derive del obrador de la modista, del salón del peluquero o de la tienda del sombrerero, o sea que vaya marcado con el sello de alguna Academia. El espíritu de la literatura francesa, en cambio, tal como se expresó en las obras de los neoclásicos españoles—y se expresó casi únicamente en la parte formal, técnica—, no arraigó jamás en el pueblo. Todo lo contrario. Siguió éste identificado con el viejo arte nacional, de tal suerte que si, por un capricho de la Naturaleza, Lope de Vega hubiera resucitado para escribir las comedias que dejó de escribir en vida, si hubiera resucitado en el siglo XVIII, habría tenido idénticos éxitos que tuvo en el siglo XVII. Si no florece el teatro en el siglo XVIII no es porque no le guste al pueblo; es, sencillamente, porque todo cuanto en tal sentido se escribe no vale nada. No florece, pero vegeta. Por eso, el día

que aparece un dramaturgo de mérito superior, un dramaturgo ameno y español por los cuatro costados, el pueblo se siente completamente satisfecho, aplaude sus piezas sin reserva, y otra vez se entusiasma con sus farsas teatrales. Este dramaturgo llámase don Ramón de la Cruz, el más español y popular de los dramaturgos de su siglo.

Y no es que don Ramón de la Cruz repugnase la estética neoclásica, pues hasta trató de cultivarla. Comprendió, sin embargo, que no era ése el camino que había que seguir, y supo abandonarlo a debido tiempo. Y lo comprendió así porque así lo sintió; es decir, porque era la suya un alma orientada hacia el pueblo, porque él mismo era pueblo y con el pueblo estaba identificado. Esa es su principal característica: su ser popular; su nacer, su vivir y su sentir como el pueblo. Es en eso como Lope de Vega, y tiene razón Cotarelo y Mori cuando lo llama "el Lope de Vega del pasado siglo", siquiera la clase de drama que ambos cultivaron sea diferente; quizás también el grado de realismo. Porque va sin decir que siendo don Ramón de la Cruz el dramaturgo popular que notamos fué, su drama, todo él popular, es animado cuadro en que se refleja con expresivo realismo y con naturalidad la vida del pueblo, del pintoresco pueblo de Madrid más particularmente. Y si a esta característica de realismo expresivo y pintoresco añadimos, como partes integrantes del mismo, las de frescura, gracia e ironía, frecuentemente una ironía aguda y satírica, creemos haber indicado los rasgos fundamentales que marcan la fisonomía de su teatro.

Pero la clase misma de su teatro constituye, si no

289303

precisamente un género nuevo, sí algo especial. Dejando a un lado lo que no es parte esencial de su obra dramática—alguna comedia y tragedia acomodada al gusto neoclásico—, toda ella entra en la categoría del *sainete*. Don Ramón de la Cruz es un *sainctero*, circunstancia en la cual se revela aún más como el escritor popular que es, pues verdaderos sainetes, y no grandes comedias ni grandes tragedias, eran antaño y son hogaño las escenas en que se desarrolla la vida de las clases populares de la ilustre villa y corte, como lo habrá advertido todo el que haya recorrido una sola vez sus bajos barrios. A estos mismos bajos barrios descendió don Ramón de la Cruz a buscar, no diremos problemas ni argumentos, sino sólo contenido, color, tipos y costumbres para sus sainetes.

No son estos sainetes, en final de cuentas, cosa alguna fundamentalmente diferente de los más antiguos *pasos* y *entremeses*, al estilo de los pasos de Lope de Rueda y de los entremeses de Cervantes. Y sinónimas eran en el siglo XVIII las palabras entremés y sainete, pues dice Cotarelo y Mori: "Una misma pieza se ponía unas veces como *entremés*, entre la primera y segunda jornada de la comedia, y otras como *sainete* en el último entreacto." Así, diremos del sainete lo que en otro lugar dijimos del paso: "Un sainete es un juguete cómico destinado a hacer reír al público. No importa que lo cómico esté en los tipos o que esté en las situaciones. Naturalidad y sencillez son las características de estos sainetes, que tienen por asunto cualquiera de la vida ordinaria."

Eso son también los sainetes de don Ramón de la Cruz: juguetes cómicos, pinturas naturales y graciosas

de sucesos de la vida ordinaria. Su valor depende precisamente de su verdad cómica, de su animación y de su gracia. Hay que decir solamente que en los sainetes de don Ramón de la Cruz entra por mucho la sátira, y hasta el fin moral y educativo. Burla burlando nos presenta el sainetero muchos de los vicios y gustos viciosos de la época en que escribe, y cierra el sainete con una lección de moral o, si no de moral, de prudencia y buen sentido. Tal la que nos da en el sainete titulado *Las tertulias de Madrid*.

Presenta el autor en esta pieza un cuadro de lo que muchas de las tertulias de su tiempo eran—pasatiempo lucrativo—. Don Juan es un caballero prudente y doña Inés, su esposa, es una mujer buena, pero de poco sentido práctico y de menos experiencia. Su casa, en Madrid, es centro de reunión de infinidad de desocupados, y de desocupadas con ellos ocupadas, que vienen sólo por divertirse y por comer. Un día, queriendo probar a sus tertulianos y convencer a su esposa de lo que sus tertulianos son, fíngese don Juan enfermo. A la hora de costumbre, y como de costumbre, reúnense en su casa los desocupados y desocupadas. La noticia de la enfermedad del dueño de la casa nada les afecta. Lo mismo que siempre, hablan, ríen, juegan, cantan, critican y comen lo que les dan y lo que no les dan, y ellos se toman. Cuando la algazara está en su punto culminante, aparece don Luis, "buen amigo de la casa", que viene del cuarto del fingido enfermo, y anuncia hallarse éste en gravedad extrema. En vista de esto, dícele a la esposa de don Juan, doña Inés, que debe retirarse a la casa de alguno de los varios tertulianos allí presentes,

y que uno de éstos debe tomar a su cargo el cuidado de las llaves y papeles de la casa. He aquí lo que los tertulianos le van respondiendo a Inés, después de haberse estado por mucho tiempo comiendo su casa:

Juana. Yo sería la primera,
amiga, que te llevara,
a no tener tantos hijos.
Francisca. Yo también, como mi casa
tuviera una alcoba más.
Ana. Por mí, ya sabes la mala
condición de mi marido.
Inés. Señor don Joaquín...
Joaquín. Madama,
yo en asunto de papeles
soy un pedazo de albarda.
Lucas. Yo ya sabe usted que tengo
una oficina pesada.
Abate. Yo mil correos y agencias
que me llevan a la rastra.
Pepito. A mí lo testamentario
es cosa que no me encaja.
Inés. ¿Vosotras sois las amigas
de quienes tuve confianza?

Sí, ellas son, así, tal como son. Y ahora que según dice el autor, "ya tiene sal y aceite la ensalada", aparece el propio don Juan, que viene a añadirle el "vinagre". Es decir, viene a hablar en estos términos:

Juan. Sea enhorabuena, madamas;
caballeros, yo agradezco
a todos mercedes tantas.
Inés. ¡Hijo! ¿Qué es esto?
Juan. Esto es, hija,
haberte dado copiada
una pesadumbre que,
quizá, puedes ver mañana
original.

Inés. **Bien decías**
que es vano cuanto se gasta
con semejantes tertulias,
que del que más me adulaba,
en una necesidad
me hallaría más burlada.

Don Juan sigue explicando el por qué de la concurrencia de esta clase de gente a las tertulias, que es sólo el interés de cada uno, y acaba el sainete con la siguiente declaración, hecha por boca del mismo don Juan:

Todos seremos contentos,
si de este ejemplo se saca
por qué y cuando las tertulias
se forman y desbaratan.

No siempre son, como ya se ve, las clases más populares las que figuran en el sainete. Entra también en él la clase media, la aristocrática, y la más o menos anfibia del *Petimetre, La Petimetra, Las preciosas ridículas,* etcétera. Es el popular, sin embargo, el sainete más típico, y en él excede don Ramón de la Cruz. En él es, dice Galdós, "donde se manifiesta el ingenio de Cruz en su verdadera esfera; en aquellos cuadros populares, no imitados por nadie, es tal la gracia de las figuras y tan grande la fuerza cómica del lenguaje, que pueden ser considerados como modelos acabados del sainete, género en que no se debe buscar el organismo de la comedia; que no es sino un bosquejo, un dibujo, un grupo de figuras presentadas sin asunto importante que las mueva, ni más encanto que su propia gracia o ridiculez". La acción dramática es lo de menos; lo verdaderamente interesante es su realismo costumbrista, su vivo colorido, su animada gracia. Tal, por ejemplo, en el titulado

Manolo, tragedia para reír o sainete para llorar. Lo popular en este sainete son los tipos, pues lo que en él critica el autor es la retórica enfática de las tragedias a la francesa, haciendo que sus personajes—taberneros, castañeras, estereros, verduleras, aguadores, etc.—nos digan cosas del siguiente tenor (habla Sebastián, estero, dirigiéndose a un grupo de verduleras):

> **¡Oh, amor, cuando en dos almas te introduces!**
> **y más cuando son almas como éstas,**
> **¡qué heroicos pensamientos las sugieres,**
> **y con qué heroicidad los desempeñan!**

Los bandos del Avapiés es un cuadro animado y cómico de las divisiones y luchas entre los dos barrios madrileños del Barquillo y Lavapiés. Graciosísimo es *El fandango de candil,* o cuadro de un baile de candil en el popular barrio de Lavapiés, con sus grupos de *manolos y manolas,* amén de otros varios personajes. En *La pradera de San Isidro* asistimos a la fiesta que en dicho lugar y en honor del santo patrono celebra todos los años el pueblo madrileño. No son menos pintorescos *El Rastro por la mañana, La casa de Tócame Roque* y otros muchos entre los cientos que de ellos escribió el autor.

Imposible pensar en el famoso sainetero madrileño y no recordar al mismo tiempo al más famoso don Francisco de Goya Lucientes (1746-1828), el inmortalizador en el lienzo del tipo de la *maja* y de mil escenas populares, el célebre pintor de los *Caprichos.* Por los sainetes del uno como por los lienzos del otro, agitándose en convulsiones nerviosas, pasa la España de su tiempo, la España fronteriza entre la vieja y una nueva España

aun no del todo caracterizada; no sabemos, en resumen, si triste o alegre, si buena o si mala, si alabando o condenando la vida, pues juntos y confundidos van el que ríe y el que llora, el que burla y el que es burlado, el que canta y el que maldice; el grupo de majos y majas, acaso más sonrientes que alegres, adornados con colores gayos, y el grupo, acaso más grave que triste, de enlutados y encapotados sombríos; la miseria y la esplendidez, la virtud y el vicio, la cobardía y el heroísmo, la farsa y la epopeya—la España de los contrastes chillones y de las estridencias sonoras: la España quijotesca y sanchesca, negación una de otra, y ambas afirmación y negación cada una de sí misma...— Sea lo que fuere, es algo curioso, entretenido y pintoresco; algo que apenas sobrevive ni en la Historia ni en los documentos oficiales. Sobrevive en la mirada de los que con curiosidad vieron el cuadro real y en la realidad del arte le dieron forma visible: don Ramón de la Cruz en sus sainetes, y Francisco de Goya Lucientes en sus lienzos. Obras de arte las de ambos, son al mismo tiempo documentos de la historia patria.

Sólo a título de curiosidad mencionamos la traducción que de *Hamlet* hizo nuestro sainetero sobre el texto francés de la pieza, y que es la primera traducción que de la inmortal tragedia se hizo en castellano, representada en Madrid con el título *Hameleto, rey de Dinamarca* (1772).

Más importancia que ésta y otras traducciones del sainetero tienen sus *zarzuelas* (especie de *musical comedy)*, género que constituye nuestra verdadera y única ópera. El mérito principal de don Ramón de la Cruz como autor de zarzuelas, consiste en haber popularizado

el género, haciéndolo entrar de lleno en el arte nacional, en el que tan exagerado desarrollo había de adquirir posteriormente. Figuran entre sus zarzuelas las tituladas *Las segadoras de Vallecas, La mesonerilla, Las labradoras de Murcia,* etc.

De propósito tratamos de presentar al principio de este capítulo, en abultado relieve, el contraste que existe entre la personalidad dramática de don Ramón de la Cruz y la de Leandro Fernández de Moratín. Importa ahora precisar un poco más. Y, en efecto, notamos que el contraste no es tan absoluto como de primera impresión pudiera creerse. Sin dejar de ser lo que dijimos que eran—representantes de dos tendencias contrarias, la popular y la neoclásica—, al comparar la obra dramática de ambos escritores, descubrimos en ella ciertos caracteres comunes. La razón de esta comunidad de ciertos caracteres resulta del hecho de que, sin dejar de ser neoclásico, Leandro Fernández de Moratín es también dramaturgo nacional, y su drama es un drama de problemas nacionales. También Moratín toma sus argumentos y caracteres de la vida que lo rodea, y como en el de don Ramón de la Cruz, domina en el suyo el sentido de la observación realista. Común al drama de ambos es igualmente la finalidad moral y docente, la educación y la reforma social, más seriamente propuestas, ya se comprende, en la comedia de Moratín que en el sainete de don Ramón de la Cruz. Reproducir el aspecto puramente cómico de la vida, objeto de los sainetes más populares, no era precisamente el fin que perseguía Moratín. A éste le preocupaban más los problemas sociales, el problema social de la familia en particular. No menos es común al teatro de

los dos escritores el uso del romance octosílabo. En él versificó Moratín tres de sus cinco comedias originales: *El viejo y la niña, El barón, La mojigata.* En él versificó don Ramón de la Cruz la mayor parte de sus sainetes.

También en esto aparece Moratín como un dramaturgo esencialmente nacional. Guiado por su idea de que la comedia debe pintar a los hombres "como son" y caracterizarse ante todo por la naturalidad y la sencillez, sin que por eso haya de degenerar en trivial e insípida, "ni las quintillas", dice, "ni las décimas, ni las estrofas líricas, ni el soneto, ni los endecasílabos pueden convenirla; sólo el romance octosílabo y las redondillas se acercan a la sencillez que debe caracterizarla, y aun mucho más el primero que las segundas". Rechaza Moratín, como se ve, el sistema de versificación variada de nuestros clásicos. Pero, aunque neoclásico, no adopta el sistema de versificación del teatro francés, criticando a Cadalso por haber escrito su *Don Sancho García* en versos pareados, "cuya cadencia simétrica", dice Moratín, "es en extremo desagradable a nuestros oídos". Adopta, en resumen, el verso más nacional, más español.

Y no sólo esto. No sólo adopta el verso más nacional, sino que cree que el buen dramaturgo español debe inspirarse en los viejos autores castellanos, los cuales, declara, "a vueltas de sus incorrecciones y sus defectos, nos ofrecen los únicos excelentes modelos que deben imitarse, cuando la buena crítica sabe elegirlos".

Pero para marcar aún más vivamente este nacionalismo de Moratín y la relación en que su drama está con el de don Ramón de la Cruz, copiaremos el juicio

por aquél formulado sobre éste: "Don Ramón de la Cruz", nos dice, "fué el único (está hablando del teatro en el siglo XVIII) de quien puede decirse que se acercó en aquel tiempo a conocer la índole de la buena comedia; porque dedicándose particularmente a la composición de piezas en un acto, llamadas *sainetes,* supo sustituir en ellas, al desaliño y rudeza villanesca de nuestros antiguos entremeses, la imitación exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo. Perdió de vista muchas veces el fin moral que debiera haber dado a sus pequeñas fábulas; prestó al vicio (y aun a los delitos) un colorido tan halagüeño, que hizo aparecer como donaires y travesuras aquellas acciones que desaprueban el pudor y la virtud, y castigan con severidad las leyes. Nunca supo inventar una combinación dramática de justa grandeza, un interés bien sostenido, un nudo, un desenlace natural; sus figuras nunca forman un grupo dispuesto con arte; pero examinadas separadamente, casi todas están imitadas de la naturaleza con admirable fidelidad. Esta prenda, que no es común, unida a la de un diálogo animado, gracioso y fácil (más que correcto), dió a sus obrillas cómicas todo el aplauso que efectivamente merecían."

Ya se ve suficientemente en qué coinciden y en qué difieren el cómico sainetero y el más moralista que cómico autor de *El sí de las niñas.* Coinciden en considerar el teatro como pintura de la realidad. Se diferencian en que, sin olvidar la nota graciosa, el "deleite", que es fin de toda representación escénica, en Moratín la comedia responde también a un fin de utilidad. Utilidad (moral) que Moratín hace resaltar en su definición de la comedia: "Imitación en diálogo (escrito en

prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la virtud." Para el sainetero, el teatro puede ser solamente lugar de deleite; para Moratín ha de ser siempre lugar de deleite y escuela de virtud. Se diferencian, finalmente, los dos dramaturgos, como ya de aquel juicio y de esta definición resulta, en lo que a la técnica de la obra dramática se refiere. Y ya que hemos mencionado el neoclasicismo de Moratín, diremos ahora que es precisamente en la técnica y en una particular modalidad de espíritu y manera de tratar el asunto en lo que aquél consiste. Es el suyo, ante todo, el neoclasicismo de las famosas tres unidades: una acción, un tiempo, un lugar. Unidades, proporción entre las partes de la obra, cuidadosa elaboración de toda la pieza; pureza en el lenguaje, propiedad en los caracteres, lógica en las situaciones; enlace y desarrollo natural de la fábula dramática; desenlace exacto, dadas las premisas: unidad, medida, armonía; en suma, arquitectura. Y como base de todo eso, una concepción seria del teatro y una manera de tratar el asunto en conformidad con esa concepción seria y elevada del arte, no como frecuentemente se ve en las comedias de Lope de Vega y de Tirso de Molina, que más bien parecen *tomaduras de pelo*, entretenimientos para el público a costa del público.

Eso es lo que en Moratín hay de nacional—un fondo, una inspiración; y de neoclásico—, una concepción, una técnica. Hay que añadir ahora que el nacionalismo

y el neoclasicismo de Moratín, aparte de la cantidad que de uno y otro pueda ser la consecuencia del temperamento del autor, cantidad siempre más o menos incierta, son el resultado de un estudio extenso y crítico de la literatura patria y de la extranjera, de la francesa más particularmente. Convengamos, ante todo, en que Moratín no es uno de tantos pedantes como siempre aparecen en los tan generosos cuanto aduladores campos del arte cuando un nuevo movimiento se inicia en ellos, y de los que hubo no pocos en el siglo XVIII (eruditos a la violeta) y hay más que pocos entre los europeizantes y españolizantes de la hora actual, que a tontas y a ciegas defienden o condenan lo que la moda les ordena defender o condenar. No es Moratín un neoclásico porque ignore la historia de nuestro drama nacional, y para probarlo está ahí su obra, aun fundamental, *Orígenes del Teatro Español,* precedida de un *Discurso sobre los orígenes del teatro español* (hasta Lope de Vega), completado con el *Discurso preliminar* (el teatro en el siglo XVIII), y cuyo contenido lo forman resúmenes y críticas de las principales obras dramáticas escritas entre 1356 y 1587, amén de una colección de piezas teatrales. Flaquea la obra a veces en la parte crítica, debido precisamente al criterio que la inspira; pero contiene también críticas exactísimas y, en todo caso, revela, como decimos, amplio conocimiento de la materia, más amplio que el que tuvo ninguno de los neoclásicos del siglo XVIII.

No pudiendo descender al examen de cada una de esas críticas en particular, nos limitaremos a indicar tan sólo cómo ve Moratín el desarrollo histórico de nuestro teatro nacional. Todo va bien que mal (viene a decir)

hasta mediados del siglo XVI, fecha en que empieza a corromperse visiblemente. ¿Causas de esta corrupción? "Las principales fueron: falta de estímulos y recompensa en favor de los que aplicaban su talento a este dificilísimo género (dramático); decidida afición a todo lo maravilloso, efecto inmediato de la común lectura de los libros caballerescos; espíritu de mal entendida devoción, que profanó los sagrados misterios de la Fe, haciéndolos asunto de las representaciones histriónicas (refiérese a los *autos sacramentales* y otras piezas religiosas); abusos de la autoridad censoria." Luego, en las obras de Juan de la Cueva, "se vieron ya confundidos los géneros cómico y trágico en los argumentos de la fábula, en los personajes, en las pasiones y en el estilo. Se adoptaron todas las combinaciones líricas, épicas y elegíacas, olvidándose de la unidad y conveniencia imitativa que pide la expresión de los afectos y caracteres en el teatro. Empezó a desatenderse como cosa de poca estima la prosa dramática... Las comedias eran ya novelas en verso, compuestas de patrañas inverosímiles e inconexas; las tragedias un enredo confuso, que se desataba a fuerza de atrocidades repugnantes y feroces, o una serie de situaciones faltas de unidad y artificio, copiadas de la historia, sin que el autor pusiera de su parte otra cosa que el diálogo y los versos". Injusticia sería, pues, acusar a Lope de Vega de haber corrompido el teatro, como lo hacen los que, "prescindiendo de las infinitas bellezas que se hallan esparcidas en sus composiciones dramáticas, gustan sólo de acriminar sus defectos". No. Lope de Vega no pudo ser el corruptor de lo que cuando él empezó a escribir estaba ya corrompido. "Si algún cargo puede hacérsele, será

sólo el de no haber intentado corregirle." A partir de este dramaturgo, el desquiciamiento es completo. Lo que ahora se ve son "fábulas de absoluta inverosimilitud, estilo afectado, crespo, enigmático, lleno de conceptos sutiles y falsos, de empalagosa discreción que no puede sufrirse". Al llegar el siglo XVIII "la corrupción era general". Inútil fué que Luzán publicase su *Poética:* "Celebrada de los muy pocos que quisieron leerla y se hallaban capaces de conocer su mérito, no fué estimada del vulgo de los escritores, ni produjo por entonces desengaño ni corrección entre los que seguían desatinados la carrera dramática."

No entraremos a discutir las medidas por medio de las cuales debía procurarse, en opinión de Moratín, la reforma del teatro y restauración del buen gusto; medidas entre las que figuraba como la primera de todas la de determinar oficialmente "el caudal de las piezas que han de darse al público en los teatros de todo el reino, sin omitir el requisito de hacer que se obedezca irrevocablemente lo que determine" (la autoridad encargada de la censura oficial); medida cuyo absurdo no es necesario encarecer. Trataremos solamente de lo que el mismo Moratín hizo para lograr esa reforma y esa restauración. Porque Moratín aparece ante todo como un reformador y restaurador del drama y del gusto dramático. Y lo que para lograrlo hizo (para tratar de lograrlo, pues no lo logró) fué: Primero, criticar y atacar directamente a los malos dramaturgos y a los malos poetas. Segundo, dar ejemplo escribiendo comedias exentas de los defectos que criticaba.

Hizo lo primero en la pieza dramática titulada *La Comedia nueva* o *El café* (1792), y en la sátira *La de-*

rrota de los pedantes (1789). Ríese en la primera de los malos dramaturgos. Don Eleuterio, engañado por don Hermógenes, hase metido a escritor dramático, y bajo su dirección crítica y ayudado por su esposa, doña Agustina, de improviso metida a escritora de comedias, ha compuesto la pieza *Comedia nueva, intitulada el Gran cerco de Viena,* cuya primera representación va a tener lugar esta misma noche. Tiene lugar, en efecto, la representación y el fracaso es estupendo, como estupendo es el mamarracho de la *Comedia nueva* escrita por don Eleuterio y su esposa y aprobada por don Hermógenes; pero que no era ni más ni menos mamarracho que la mayor parte de las comedias que por entonces se representaban en los teatros de España, caracterizadas todas ellas por ser "la escuela del error y el almacén de las extravagancias". No podía ser de otra manera, en opinión de Moratín, pues, encarándose con don Eleuterio, le dice el severo don Pedro (representante del buen sentido y del buen gusto, es decir, el propio Moratín): "¿Qué motivos tiene usted para acertar? (a escribir buenas comedias). ¿Quién le ha enseñado el arte? ¿Qué modelos se ha propuesto usted para la imitación? ¿No ve usted que en todas las Facultades hay un método de enseñanza y unas reglas que seguir y observar; que a ellas debe acompañar una aplicación constante y laboriosa, y que sin estas circunstancias, unidas al talento, nunca se formarán grandes profesores, porque nadie sabe sin aprender?" Malas eran las comedias antiguas; pero eran, al fin, menos malas que las de ahora. Aquéllas "están desarregladas, tienen disparates; pero aquellos disparates y aquel desarreglo son hijos del ingenio y no de la estupidez". En resumen: totalmente desengañado

de que no sirve para escritor dramático, don Eleuterio acuerda retirarse; su mujer acuerda dedicarse a algo más femenino que escribir comedias, y don Hermógenes, encarnación del crítico pedante y pegón, visto que ya no puede explotar más al fracasado autor, acuerda dejarlo e ir a explotar a otros.

La derrota de los pedantes es una sátira contra "unas cuantas docenas de docenas de pedantones, copleros ridículos, literatos presumidos, críticos ignorantes, autores de tanta traducción galicada, tanto compendio superficial, tantos versillos infelices". Son unos poetas para quienes escribir versos significa pasar por el siguiente teórico y práctico proceso: "¿Qué es Poética? El arte de hacer coplas. ¿Qué son coplas? Unos montoncillos de líneas desiguales, llamadas versos. ¿Qué es un verso? Un número determinado de sílabas. ¿Qué dificultad ofrece su composición? Los consonantes. ¿Cómo se adquieren estos consonantes? Comprando un *Rengifo* (*) por tres pesetas. ¿Qué otra cosa es necesaria, además de esto, para hacer cualquiera obra poética digna de la luz pública? Un poco de práctica y otro poco de poca vergüenza."

Pues bien: estos enormes pedantones, estos parásitos del diccionario poético, asaltan un día el palacio del dios Apolo, trabándose ruda pelea entre ellos y los que dentro del palacio moran, es decir, entre los malos poetas asaltantes y los buenos poetas asaltados; estos últimos capitaneados por el dios Mercurio. Defiéndense los asaltados arrojando sobre los asaltantes todos cuantos libros malos, viejos y nuevos se han escrito, y que, como el lector se da cuenta, no son pocos, logrando con

(*) *Arte Poética Española*, de Juan Diaz Rengifo, 1592.

tan mortífera metralla vencerlos y arrojarlos del palacio de Apolo. Es una sátira en extremo graciosa, y escrita en muy buena prosa.

El segundo medio por el cual buscó Moratín la mejora del teatro, fué el de la producción original: el del ejemplo. Sus cuatro piezas dramáticas (además de la ya citada *La comedia nueva) El barón, El viejo y la niña, La mojigata* y *El sí de las niñas* (1806), se ajustan, efectivamente, a las reglas del arte por el dramaturgo defendidas. Las cuatro están bien construídas; es decir, están construídas según los principios del neoclasicismo. Situaciones, caracteres, lenguaje, desarrollo de la acción, desenlace, todo es bastante exacto, natural, lógico. Son, en suma, cuatro comedias exentas de los defectos que Moratín criticaba en las piezas clásicas y en las de sus contemporáneos. ¿Son cuatro comedias buenas? ¿Cuatro obras maestras?

Por lo que al argumento se refiere no hay entre ellas más que una diferencia de lado. Es decir, son cuatro lados de un mismo problema: el problema de la vida familiar, de la educación familiar más concretamente. En la titulada *El barón,* la menos interesante de todas, trátase de una madre poseída del delirio de grandezas que quiere obligar a su hija, una pobre muchacha de pueblo, a casarse con un supuesto barón. Este, después de haber explotado a la madre, desaparece. La hija entonces cásase con un hombre también del pueblo, antiguo novio suyo. La misma tesis—igualdad entre los casados—sirve de argumento a la comedia *El viejo y la niña,* referida la igualdad en este caso, no tanto al aspecto social, como al de la edad. Un viejo que se

casa con una niña, la cual, para hacerlo, tiene que dejar al novio joven a quien ama. El matrimonio resulta, por supuesto, un fracaso. El viejo está siempre celoso, y con sus celos martiriza a la infeliz niña, su esposa. Para librarse del martirio, ésta decide retirarse a un convento. La mala educación de otra niña hace de ella una hipócrita—*La mojigata*—. Su padre, con fines egoístas, quiere que entre en un convento. La hija, no atreviéndose a contrariarlo, por temor, dice que sí, y toma todo el aire de una santa. Esto no le impide tener amores a espaldas del padre con el joven de quien está enamorada, y con el cual, una vez descubierto el complot hipócrita, acaba por casarse. En *El sí de las niñas,* la niña Paquita, educada en un convento, es pretendida también por un viejo, el viejo don Diego. Su madre, como el padre de la *mojigata,* y con el mismo fin egoísta, pretende que se case con el viejo, pretensión con la cual la no menos hipócrita Paquita se muestra resignada, pero nada más que resignada, pues de hecho ama a un joven de su edad. Ello es que Paquita, requerida formalmente por don Diego para que declare si quiere o no quiere casarse con él, oculta su verdadera pasión y muéstrase aparentemente conforme con la voluntad de su madre. Inútil es que el buen viejo la interrogue privadamente. La mala educación ha hecho de ella una hipócrita, acostumbrándola a ocultar su sentir:

He aquí—resume don Diego—**los frutos de la educación. Esto es lo que se llama criar bien a una niña: enseñarla a que desmienta y oculte las pasiones más inocentes con una pérfida disimulación. Las juzgan honestas luego que las ven instruídas en el arte de callar y mentir. Se obstinan en que el temperamento, la edad ni el genio no han de tener influencia alguna en sus inclinaciones, o en que su voluntad ha de**

torcerse al capricho de quien las gobierna. Todo se les permite menos la sinceridad. Con tal que no digan lo que sienten, con tal que finjan aborrecer lo que más desean, con tal que se presten a pronunciar, cuando se lo manden, un sí perjuro, sacrílego, origen de tantos escándalos, ya están bien criadas; y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo.

Ya se ve que don Diego sabe perfectamente a qué atenerse respecto al amor de Paquita. Por eso, generoso y noble, renuncia al proyectado matrimonio, dejándola casarse con el joven a quien ama y de quien es amada, el cual, según ya de antemano sabíamos, no es otro que un sobrino del propio don Diego.

Lo que en las cuatro comedias se critica es el abuso de la autoridad familiar y la violencia a la propia sinceridad de los hijos que de ella resulta, violencia cuyos funestos resultados aparecen consumados en *El viejo y la niña*, y anticipados solamente en *El barón*, *La mojigata* y *El sí de las niñas*. La mujer tiene y debe tener derecho a elegir su amor: tal es la que puede llamarse la tesis de las cuatro piezas. El otro aspecto—el de la igualdad entre las partes—es más bien una consecuencia de la libre elección. Sin duda, el problema es interesante, siquiera por la pícara ley de ironía que gobierna todas las cosas de este mundo, el problema contrario sea hoy el verdaderamente interesante. Esto mismo, aun sin querer, y sin que el autor sea, más que hasta cierto punto, responsable de ello, enfría bastante el interés de las cuatro comedias. Es la suerte obligada de todo drama que no se eleva sobre lo que de transitorio tiene un problema o fenómeno social, y hasta el mismo Ibsen va pasando a la historia con la misma rapidez con que pasan los problemas sociales de que

se ocupó en sus dramas (interés espiritual aparte), pues ya los problemas van siendo otros. Cuando el problema del alcoholismo acabe, habrá acabado también el drama del alcoholismo. Es realmente lástima. Vive el drama, igual que el arte todo, por lo que en él hay de permanente (humanamente hablando): por la cantidad de esencia humana y artística que contiene, no de la esencia que en cada hora se evapora, sino de la esencia permanente e invariable. Muy bien que una dama —y nada más que una dama es la sociedad—se perfume; pero muy mal que el artista confunda el perfume con la dama, lo que es capricho o modalidad de un día con lo que es fondo esencial de la vida. Y lo terrible, trágico (artísticamente hablando), es que la sociedad es cada día más buena y más moral. Muy bien que el dramaturgo trate problemas sociales, pero muy mal que no trate más que problemas sociales, como tales problemas sociales. Cierto que la tesis de *El sí de las niñas* pudiera ampliarse hasta hacer de ella una tesis ibseniana incluída en el famoso principio del derecho a vivir la propia vida. Pero esto sería ir mucho más allá de lo que Moratín quiso y de lo que de hecho la comedia va; sería dar a la pieza una trascendencia espiritual que no tiene y que repugna a la ética moratiniana.

Concretándonos al caso en cuestión, una consecuencia era casi inevitable: no imponiéndose cada carácter del drama de Moratín por sí, como ninguno se impone, de las cuatro comedias debían morir tres. Es lo que ha ocurrido. Sólo *El sí de las niñas* ha quedado en pie, y con razón. En primer lugar, porque es la comedia en que el problema está mejor planteado y más natural

y humanamente resuelto. En segundo lugar, porque es la que tiene más méritos artísticos. Está bien escrita, en prosa, lo cual no deja de ser una ventaja; los caracteres, sin tener extraordinaria grandeza (tampoco la tiene el asunto), están bien presentados y son simpáticos, igual el de la ingenua e hipócrita Paquita que el de la locuaz doña Irene, su madre; el del noble don Diego y el del calavera de su sobrino. No menos bien presentados están ni son menos simpáticos los caracteres secundarios. Abunda en situaciones cómicas, que nos hacen reír, aunque, hay que confesarlo, sin mucho entusiasmo. La acción se desarrolla ordenadamente y con claridad perfecta, sin exageraciones y sin sorpresas violentas. Los recursos puestos al servicio de la acción, si no son nuevos ni extraordinarios, son naturales. La lección que el autor nos quiere dar está bien formulada, ya en las situaciones, ya en forma de enseñanza directa. El desenlace es simpático, feliz, como en una película o comedia americana. Es, en resumen, una pieza que vemos en el teatro con tranquilidad y agrado, y de la cual no llevamos al salir impresión alguna honda, aunque sí un grato y cariñoso recuerdo. Débese esto a que todo en la comedia es, según decimos, simpático; y débese aquello a que nada en ella es intensamente emocionante ni intensamente extraordinario. Este defectillo, falta de pasión y de interés emocional, de calor, de vida, es común a todo el teatro de Moratín. Lo que en él predomina es, no diremos precisamente la frialdad, pero sí la tibieza; y *El sí de las niñas*, si no es un paisaje de invierno, como han dicho unos, es un paisaje de otoño, como han dicho otros; de un otoño *cano*, que diría algún buen gongorista de antaño

o de hogaño. Esta tibieza, esta serenidad discursiva del autor, complicada con la tendencia moral tan marcada en su drama, puede engendrar en el espectador o en el lector la indiferencia y hasta el cansancio. Es la suya una moral sin fuego, una moral que no crea héroes ni inspira acciones grandes de ninguna clase, exactamente igual que la inmoralidad contraria no produciría nada verdaderamente extraordinario. Produciría, por ejemplo, la desgracia de un viejo y de una niña, más de una niña que de un viejo; y toda esa desgracia acabaría en que la niña se iría a un convento y el viejo se quedaría en su casa. ¿Que también Molière escribió comedias morales? ¿Y que Moratín imitó a Molière...? Sí; pero no imitó ni pudo imitar la humanidad de Molière y del drama de Molière. No imitó ni pudo imitar tampoco aquello en que esa humanidad tiene su más honda y más exacta expresión: la gracia cómica, la risa cómica, la farsa cómica de Molière. Su *Tartuffe* no es, seguramente, muy real, como no lo es casi ningún carácter de Molière. Sin embargo, *Tartuffe* sobrevive y sobrevivirá como tipo del hipócrita, mientras que la *mojigata* de Moratín no ha sobrevivido siquiera a la vida de su creador. Y es que hay una realidad más amplia, más intensa y más positivamente real que la de la realidad más tangible. Realidad que no se detiene en la apariencia más externa, sino que, si preciso es, la abandona o la cambia, como vestidura accidental de las cosas o de las personas; y en su lugar nos muestra la más íntima realidad de unas y de otras, no siquiera en su vida actual, en un caso individualmente acabado, sino en su generalidad de motivos, fuerzas, pasiones, que son los hilos ocultos que mueven a los hombres

sobre el escenario de la vida. Por eso, si nadie es un completo Hamlet ni un completo Tartufo, todo el mundo es un poco Hamlet y un poco Tartufo, un poco don Quijote y un poco Sancho. En otras palabras, la esencial diferencia entre el gran artista y el artista mediocre, por lo que a la realidad se refiere, consiste en que aquél la crea y éste la copia. La del primero encierra, por eso mismo, aun dentro de su concreta irrealidad, una realidad más típica y más universal, por consiguiente; la del segundo no va más allá de la pintura o fotografía dada. Tartufo no es del todo real, pero es infinitamente más real que Juan Sin-Nombre y Sin-Personalidad, vecino pacífico de la calle tantas, número tantos. Esta realidad esencialmente humana y artística tiene sólo por frontera la imposibilidad; aquella otra realidad acaba precisamente allí donde la personalidad empieza. Ahora bien; esa primera realidad, universal y humana, supo hallarla Molière, igual que supieron hallarla Shakespeare, Cervantes y Goethe; pero no supo hallarla Moratín. Suprimió éste mucho de lo que de bufonesco (una de las cosas más reales y humanas) hay en el dramaturgo francés; suprimió, como dice Vézinet, "la exageración caricaturesca, que Boileau y Fenelón deploraban en Molière... Más discreto, suprimió farsas y mascaradas"; suprimió mucho del lenguaje atrevido de Molière; pero al suprimir todo eso, suprimió también el entusiasmo, el calor y la vida del drama de Molière.

¡Más discreto! He ahí todo. "Poeta de meditación y de estudio más que de imaginación e inspiración, nada de su mano salía fácil y espontáneo; todo en él era arte; todo en él era cálculo, buril, escoplo y lima", que

dice Juan Pérez de Guzmán. El fracaso, fracaso relativo, de Moratín es el resultado de un exceso de discreción, de un exceso de buen sentido y de moralidad pensada. En el teatro, como en todo el arte, hay que ser frecuentemente algo indiscreto, algo inmoral, con esa indiscreción y esa inmoralidad que, diría Nietzsche, crea los valores superiores, la moralidad superior. Digámoslo claramente: Moratín no entendió a Molière, y no lo entendió porque no lo sintió. Vió en él al dramaturgo moral, al pedagogo. Pero Molière es moral cuando..., cuando lo es. Todos los espíritus superiores son morales; pero su moral suele ser el escándalo de los más morales; su moral no suele ser la moralidad de un *Sí de las niñas* ni la de piezas por el estilo. Vió también en Molière al dramaturgo clásico, y Molière no es ni siquiera eso. "Moratín", escribe Vézinet, "vió al autor de la *Critique de l'école des femmes* a través del autor *l'Art poetique;* su guía fué Boileau más bien que Molière. Entre la estrechez y la amplitud de espíritu, no vaciló en optar por la estrechez: por Boileau. Este fué su primer error". El segundo fué, como acabamos de decir, el creer que todo Molière consistía en un poco de moral y de pedagogía. Esta moral y esta pedagogía, tibias y prosaicas, fueron las que Moratín trajo al teatro. "He aquí un hombre que fué testigo de los trágicos sucesos de nuestra revolución y de la violenta transformación de Europa, y ni siquiera un estremecimiento se siente en su obra, ni siquiera una palpitación que la agite. Era demasiado equilibrado para hacer grandes cosas". Eso es todo: moral, y moral tibia; moral sin fuego y sin vida. Pues bien; para drama

moral nos quedamos con el de Alarcón y el de Molière.

De todos modos, y admitida la escasa actualidad de su drama, hay que reconocerle a Moratín el mérito grandísimo de haber elevado el arte a un plano superior, de haber introducido, como dice Leslie Bannister Walton, "el sentido común en la construcción dramática". Es casi el primer dramaturgo español, después del agotamiento del teatro clásico, que tiene una concepción elevada y seria del arte dramático, una concepción verdaderamente artística. Su drama no será muy bueno, pero es, en todo caso, de lo más dramático del arte teatral de España, el teatro clásico incluído; y su comedia *El sí de las niñas*, con toda su frialdad o tibieza, es una obra modelo de la dramaturgia nacional.

Entre las restantes producciones de Moratín, además de varias poesías, cuéntanse una *Lección poética*, en tercetos, "sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana"; dos traducciones libres de *Le Medecin malgré lui (El Médico a palos)* y *L'école des maris (La escuela de los maridos)*, de Molière; y, finalmente, una traducción en prosa de *Hamlet*, precedida de una advertencia y seguida de notas. Naturalmente, un escritor como Moratín, clásico hasta la pared de enfrente, y más reflexivo que pasional, no podía entender ni a Shakespeare ni a Hamlet. Verdad es que muchos otros no los entendieron, sus conciudadanos incluídos.

BIBLIOGRAFIA

Ramón de la Cruz y Cano, *Sainetes de Don Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos*, colección ordenada por don Emilio Cotarelo y Mori, T. I (23 de la **N. B. A. E.**, *Nueva Biblioteca de Autores Españoles)*, Madrid, 1915. *Colección de sainetes tanto impresos como inéditos de Don Ramón de la Cruz*, con un discurso preliminar de D. Agustín Durán, y los juicios críticos de los señores Martínez de la Rosa, Signorelli, Moratín y Hartzenbusch, Madrid, imprenta de Yenes, sin fecha, 2 T. *Sainetes*, ilustraciones de José Llovera y prólogo de José Feliu y Codina, Barcelona, 1882, 2 T.

Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras, ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, 1899. Benito Pérez Galdós, *Don Ramón de la Cruz y su época*, en *Revista de España*, T. XVII y XVIII, 1870-1871, pp. 200 y ss., y 27 y ss. (este estudio ha sido incluído, juntamente con otros trabajos críticos del autor, en el volumen *Memoranda*, Madrid, 1906). Juan Valera, *Don Ramón de la Cruz*, en el T. XXX de sus *Obras completas*. Adelardo Ortiz de Pinedo, *Don Ramón de la Cruz*, en *La Ilustración Española y Americana*, 8, 22 y 30 de marzo de 1879. Joaquín Olmedilla y Puig, *Tributo de consideración al escritor popular Don Ramón de la Cruz...*, en *La Ilustración Española y Americana*, 22 de septiembre de 1886. *Sainetes de Ramón de la Cruz*, trad. francesa de Antoine Latour (introducción). París, 1865. Arthur Hamilton, *Ramon de la Cruz, social reformer*, en *The Romanic Review*, vol. XII, 1921, pp. 168 y ss. Arthur Hamilton, *Ramon de la Cruz's Debt to Molière*, en *Hispania*, Ame. Asso o. T. o. S., vol. IV, 1921, pp. 101 y ss.

Leandro Fernández de Moratín, *Obras*, T. II de la **B. A. E.** *Derrota de los pedantes y poesías*, ed. de la *Biblioteca económica de Clásicos Castellanos*, París, Louis-Michaud, sin fecha. *El viejo y la niña*, with introduction (interesante), notes and bibliography, by Leslie Bannister Walton, Longmans, Green and Co., 1921. *El sí de las niñas*, with introduction, notes and vocabulary, by J. Geddes, Jr. and F. M. Josselyn, Jr., American Book Co., 1903. *El sí de las niñas*, with introduction, notes and vocabulary, by Percy B. Burnet, Henry Holt and Co., 1918. *El sí de las niñas*, edited with introduction, notes and vocabulary by J. D. M. Ford, Ginn and Co., 1916.

F. Vézinet, *Molière, Florian et la littérature espagnole*, París, 1909. Juan Pérez de Guzmán, *El centenario de "El sí de*

las niñas", en *Ilust. Esp. y Amc.* de 1906, pp. 35, 67, 75, 98, 114, 130, 146, 169 y 183. Del mismo, *Los émulos de Moratín*, en *La España Moderna*, marzo de 1905, pp. 41 y ss. M. Ossorio y Bernard, *La comedia nueva o el café*, en *La Ilustración Española y Americana*, 8 de febrero de 1895. Mariano José de Larra, *Representación de "La Mojigata"* y *Representación de "El sí de las niñas"*, en sus *Obras completas*. J. O. R., *Don Leandro Fernández de Moratín*, 3 arts. (I.—*Su vida y sus obras*, II.—*Obras de Moratín*, III.—*Moratín considerado como prosista)*, en *Revista Contemporánea*, T. CXXIX, julio-diciembre de 1904, pp. 129 y ss., 279 y ss., 385 y ss. Azorín, *Moratín*, en *Lecturas españolas*, T. X de sus *Obras completas*. Juan Valera, *Discurso... con motivo de la traslación de las cenizas de Goya, Meléndez Valdés, Fernández de Moratín y Marqués de Valdegamas*, Madrid, 1900. A. Cánovas del Castillo, *Moratín y sus obras*, en *Artes y letras (Colección de escritores castellanos)*, Madrid, 1887, pp. 265 y ss. y en otros lugares.

CAPITULO VII

Del Siglo XVIII al XIX

MANUEL JOSE QUINTANA.—Su personalidad poética.— Su inspiración. — Principales composiciones. — Crítica. — Otros aspectos en la obra de Quintana: como dramaturgo, como crítico, como escritor político, como historiador.— Vidas de españoles célebres. — Juan Nicasio Gallego. — Oda al Dos de Mayo.

"Por la sola virtud de su estro poético y de su alma ardiente y vigorosísima, se levanta de tal modo sobre el vulgo de los poetas de su siglo, y de tal modo los oscurece y deja en la sombra, que colocado entre dos centurias, parece, a la vez que el testamentario de una época que fenece, el heraldo y el nuncio del nuevo sol que se levanta en el horizonte." Así encuadra don Marcelino Menéndez y Pelayo la figura poética de **Manuel José Quintana** (1772-1857) en la galería de la moderna literatura patria.

En efecto, por la época en que nació y escribió parte de su obra, por su carácter moral y por sus ideas, por su filiación poética y hasta por el género lírico que cultivó, Quintana es un poeta de entre fines del siglo XVIII y principios del XIX. Por lo elevado de su canto y por la excelencia de sus versos, como *poeta*, es antecesor de los grandes poetas del siglo XIX, entre los cuales tiene derecho a figurar dignamente.

Es, decimos, un poeta de entre fines del siglo XVIII y principios del XIX por su filiación poética, pues deriva todavía de la llamada escuela salmantina y es el heredero en línea recta de la lira de Meléndez Valdés y de

Cienfuegos, maestros y amigos queridos a quienes cantó en sonoros versos y en calurosa prosa. En Meléndez veía Quintana, y veía bien, al restaurador de la poesía nacional, circunstancia que justifica sus exageraciones sobre este poeta:

¡Gloria al grande escritor a quien fué dado
romper el sueño y vergonzoso olvido
en que yace sumido
el ingenio español; donde, confusas,
sin voz y sin aliento,
se hunden y pierden las sagradas musas!
Alto silencio en la olvidada España
por todas partes extendió su manto,
cuando tu hermoso canto
resonando, ¡oh, Meléndez!, de repente,
de orgullo y gozo llena,
se vió a tu patria levantar la frente.

A Cienfuegos rindió Quintana tributo de admiración y cariño dedicándole, primero, una de sus odas; y más tarde, en 1813, muerto ya aquél, la edición completa de sus poesías: "Ven, dulce amigo, a honrar con tu respetable nombre la edición de unos versos que si algún precio tienen, es debido en gran parte a tu inspiración y a tu ejemplo." Y como de Meléndez Valdés, llámase "amigo", "discípulo" y "compañero" de Cienfuegos.

Discípulo sí lo fué Quintana de los dos poetas, y más de Cienfuegos que de Meléndez, por afinidad de ideas y de temperamento; pero fué un discípulo que dejó muy atrás a sus maestros. Del Meléndez Valdés pastoril y cantor de la palomita de Filis, no queda ni rastro en Quintana, aunque sí queda del Meléndez poeta filósofo y moral. Palpita, en cambio, en sus versos

todo el entusiasmo, todo el amor por la libertad, todo el brio y todo el ardor de Cienfuegos, aumentados todavía, y expresados más poéticamente. No sólo es Quintana superior a los dos poetas salmantinos, sino que es superior al noventa por ciento de los poetas clásicos españoles, y en la respetable opinión de Enrique Pyñeiro, "es su nombre el primero entre los líricos castellanos. En el género que casi únicamente cultivó, el más elevado de la poesía lírica, ninguna otra voz le vence, quizás ninguna le iguala, ni la voz celestial, de timbre más apagado, de Luis de León, ni la voz robusta de Fernando de Herrera, más artificiosa, de menos directa sinceridad" (*).

Es, decimos, una opinión respetable, y un no menos respetable gusto, aunque tales no sean los nuestros, que sin negarle a Quintana nada de su valor poético, creemos que ni es el género que cultivó más ni menos elevado que otros de la poesía lírica, ni es el más grande poeta entre los clásicos, ni siquiera es el primero entre los del siglo XIX. Suponiendo que no le falte nada para igualarse a fray Luis de León, le sobra, para superarlo, retórica oratoria, le sobra declamación.

Un alto pensamiento inspira la lira de Quintana, una generosa idea: la idea de la libertad y del progreso: "*Instrucción y libertad:* los dos mayores bienes del hombre civilizado." Libertad sobre todo, puesto que ella es el fin de la instrucción. Quintana es el cantor de la libertad; y toda su poesía, bastante poca, no es más

(*) También el autor del poco recomendable estudio *A través da Hespanha Litteraria*, José Cervaens y Rodríguez, Porto, 1901, proclama a Quintana el "maior poeta lyrico hespanhol do seculo XIX (y) a maior gloria litteraria".

que eso: un hosanna cantado a la libertad y un anatema fulminado contra la tiranía. No contra la tiranía del espíritu esclavizado por la materia, en el sentido platónico; no en el sentido en que fray Luis de León sentía la esclavitud de su alma creada para la contemplación de la Belleza y la Verdad eternas, prisionera en la doble cárcel del cuerpo y del mundo, sino en el doble sentido racionalista y político de la mayor parte de la filosofía enciclopedista del siglo XVIII.

"¡No queda más que la inflexible naturaleza!", pudiera haber escrito Quintana, adelantándose al autor de *l'Avenir de la Science*. Quedan sólo la naturaleza inflexible y la sociedad viciosa y tiránicamente organizada, y de la inflexibilidad de aquélla y de la viciosa y tiránica organización de ésta habrán de libertarnos el estudio, la ciencia; el progreso del estudio y de la ciencia. Tal es la creencia del poeta, y a eso se extienden su idealismo y su optimismo. Porque detrás de eso no hay nada, no hay nada más trascendental, ni nada más trascendental ni más espiritual hay tampoco en la poesía de Quintana. En ella, como repetidamente se ha notado, no hay lugar ni para Dios, ni para la naturaleza, ni para el amor. "Parece", dice Menéndez y Pelayo, "que la total desolación del mundo espiritual se extiende y dilata en Quintana al mundo físico". Y no contradice esto que haya mencionado la naturaleza en sus versos, ni que haya dedicado toda una oda *Al mar*, pues, como hace notar el mismo crítico, lo que en esta oda se canta no es el mar, ni la impresión que el mar produce en el poeta, "sino la audacia del hombre que se atrevió a surcarle; es decir: el progreso humano

manifestado por la navegación". Y tan poco como a Dios y la naturaleza sintió Quintana el amor, aunque también lo cante a veces, como en la oda *A Celida*. Hasta cuando canta la *Despedida de la juventud* no tiene un recuerdo sentido para el amor que dice haberle "destrozado el pecho".

Vuelvo la vista, y, angustiado, miro
yacer segadas de mi edad las flores.

Pero entre esas flores no figura la del amor. Otras son las flores segadas por el tiempo: el entusiasmo, la virtud...

Contigo, ¡oh juventud!, contigo nace
el entusiasmo ardiente
que arrebata hacia el bien; contigo expira,
y tras él la virtud, mustia y doliente,
privar de fuerza y marchitar se mira.
¿Qué a tu ferviente anhelo
cuestan jamás los sacrificios? Oyes
la voz de la amistad, sientes la llama
del patriotismo que tu pecho agita,
o bien la gloria que en honor te inflama;
partes entonces desalada, y corres,
impávida, a tu fin: como en la selva
el volador caballo,
cuando en dichosa libertad respira,
orgulloso se lanza a la carrera;
el viento no le alcanza, y vanamente
a intimidar su ardiente lozanía
las ramblas y torrentes se presentan;
las ramblas y torrentes acrecientan
su generoso aliento y su osadía.

Excluídas de su poesía la emoción ante el destino, ante la naturaleza y ante el amor, queda el verdadero Quintana: el poeta monocorde, cantor de la libertad. Su Dios es la ciencia; los sabios son los sacerdotes de

su religión; el pueblo libre es su templo. En esto, como en todo su ser, es Quintana un racionalista siglo XVIII (no precisamente en lo que a la emoción ante la naturaleza y el amor se refiere; Rousseau protestaría), uno de los siglos, ¡oh, querido Carlyle!, menos racionales y más utópicos que han existido; es, en suma, por su educación y por su temperamento, uno de tantos enciclopedistas, más sensato que muchos otros y menos genial que bastantes de ellos.

"La historia de los reyes es el martirologio de los pueblos". Quintana no piensa de otra manera; la historia de los reyes de España es el martirologio del pueblo español. En su oda *El Panteón del Escorial* cubre de vergüenza a los reyes de la casa de Austria; canta la muerte, el panteón en que, según él, Carlos V y sus herederos enterraron la libertad nacional. "Yo", hace decir a la sombra del Emperador:

Yo los desastres
de España comencé y el triste llanto
cuando, expirando en Villalar Padilla,
morir vió en él su libertad Castilla.
Tú los seguiste, y con su fiel Lanuza
cayó Aragón gimiendo (*). Así arrollados
los nobles fueros, las sagradas leyes
que eran del pueblo fuerza y energía,
¿quién, insensato, imaginar podría
que, en sí abrigando corazón de esclavo,
señor gran tiempo el español sería?
¿Qué importaba después con la victoria
dorar la esclavitud? Esos trofeos
comprados fueron ya con sangre y luto
de la despedazada monarquía.
Mírala entre ellos maldecirme a gritos.

(*) Felipe II hizo decapitar en Zaragoza a Juan de Lanuza, Justicia de Aragón, el 20 de diciembre de 1591.

En costraste con esta oda, anatema contra la tiranía, aparece la dedicada *A Juan de Padilla,* encarnación éste de la libertad popular, tiránicamente sacrificada por Carlos V, y muerta definitivamente el día en que murió, decapitado, aquel jefe de los Comuneros, vencidos en Villalar (1521):

Y al fin cayó: su mísera caída
la libertad rendida
llevó tras sí.

Acostumbran los críticos hacer hincapié en la contradicción en que incurrió Quintana, ya entre sus doctrinas liberales y el vigor con que apostrofó el nombre y la memoria del invasor Napoleón, el cual, después de todo, luchaba también por la *libertad* de la esclavizada Europa; ya entre sus denuestos contra la España cruel, esclavizadora del Mundo, que tal la veía históricamente Quintana, y el espíritu y la letra de su oda *A España, después de la revolución de marzo* (1808), que empieza precisamente exaltando la grandeza de aquella misma España cruel y opresora de los pueblos:

¿Qué era, decidme, la nación que un día
reina del mundo proclamó el Destino,
la que a todas las zonas extendía
su cetro de oro y su blasón divino?
Volábase a occidente,
y el vasto mar Atlántico sembrado
se hallaba de su gloria y su fortuna.
Do quiera España: en el preciado seno
de América, en el Asia, en los confines
del Africa, allí España. El soberano
vuelo de la atrevida fantasía
para abarcarla se cansaba en vano;
la tierra sus mineros le rendía,

sus perlas y coral el Oceano,
y dondequier que revolver sus olas
él intentase, a quebrantar su furia
siempre encontraba costas españolas.

Once años antes—oda *A Juan de Padilla*—, toda esa gloria y toda esa grandeza no habían hecho otra cosa que "fatigar con crímenes la tierra". Igual pensaba aún Quintana en 1806, en la oda *A la expedición española para propagar la vacuna en América*. Pero acaso no vale la pena de insistir en tal contradicción. Más bien vale la pena de hacer constar, en favor de Quintana, que el mismo ardimiento que sentía contra el tirano nacional lo sintió ahora contra el tirano extranjero. Sobre la aparente contradicción indicada afírmase idéntico supremo principio, principio que preside en toda su obra poética: el anatema contra la tiranía; el hosanna a la libertad. Y se afirma como nunca antes se había afirmado en los versos, siempre enérgicos, de Quintana. La pasión que en su pecho ardía revienta en toda su fuerza al contacto de la chispa del patriotismo que la invasión del extranjero enciende en su alma española. Desde luego, puede afirmarse que jamás Quintana se superó tal como se revela en esa oda y en la otra, su hermana, *Al armamento de las provincias españolas contra los franceses* (1808). La libertad por él cantada culmina en su canto de la libertad patria. Aquí el poeta se siente arder, y el fuego que abrasa su alma corre veloz por sus versos, fuertes, vibrantes, como de templado acero, y al mismo tiempo bellos y armoniosos. Es como un volcán que irrumpe con atronador estampido y que va inundando de su lava ardiente todo el alrededor, no de otra manera que la lava vertida por el poeta en sus

versos inundaba el alma de sus compatriotas. Cada uno de los versos de estas dos odas es como un nuevo impulso de entusiasmo que se suma al anterior, una nueva sacudida del ya excitado sentimiento patriótico. De la visión de una España libre y gloriosa, "reina del Mundo", pasamos rápidamente a la contemplación de una España

en el cieno del oprobio hundida,
abandonada a la insolencia ajena,

aguardando, como esclava en el mercado,

la ruda argolla y la servil cadena,

que era como se encontraba España al comienzo del siglo XIX, después que los dioses tutelares la habían abandonado, "rota la vela, abierto el lado",

pobre bajel a naufragar camina,
de tormenta en tormenta despeñado,
por los yermos del mar.

Pero no eran aún bastante las derrotas, desgracias y humillaciones sufridas. Todavía quedaba el momento del último y más afrentoso ultraje; y ese momento fatal, de lucha por la verdadera existencia, llega también, primero para Europa, para España luego:

Llega el momento, en fin; tiende su mano
el tirano del mundo al occidente,
y fiero exclama: "El occidente es mío."
Bárbaro gozo en su ceñuda frente
resplandeció, como en el seno oscuro
de nube tormentosa en el estío
relámpago fugaz brilla un momento
que añade horror con su fulgor sombrío.
Sus guerreros feroces
con gritos de soberbia el viento llenan;

gimen los yunques, los martillos suenan,
arden las forjas. ¡Oh vergüenza! ¿Acaso
pensáis que espadas son para el combate
las que mueven sus manos codiciosas?
No en tanto os estiméis: grillos, esposas,
cadenas son que en vergonzosos lazos
por siempre amarren tan inertes brazos.

Pero España no se resigna a dejarse poner los grillos y las esposas con que el tirano quiere sujetarla su cautiva, sino que, al sentirlo aproximarse, llena del valor y el entusiasmo de los antiguos tiempos y de los viejos héroes, emancipada de los déspotas que la tenían subyugada, levántase airada contra él:

Estremecióse España
del indigno rumor que cerca oía,
y al grande impulso de su justa saña
rompió el volcán que en su interior hervía.

De esta España que se arroja a la lucha en defensa de su libertad y de su honor; de este amor por la libertad y por la patria violadas, el poeta será el cantor, y pulsando la lira resonante de Tirteo, lanzará por los campos castellanos el eco de la gloria y de la guerra, capaz de ir a despertar en sus mismas tumbas a las sombras de los héroes inmortales de la vieja España:

¡Guerra, nombre tremendo, ahora sublime,
único asilo y sacrosanto escudo
al ímpetu sañudo
del fiero Atila que a occidente oprime!
¡Guerra, guerra, españoles! En el Betis
ved del tercer Fernando alzarse, airada,
la augusta sombra (*); su divina frente

(*) Reconquistó Fernando III la ciudad del Betis o Guadalquivir (Sevilla) en 1248.

mostrar Gonzalo en la imperial Granada (*);
blandir el Cid su centellante espada,
y allá sobre los altos Pirineos,
del hijo de Jimena
animarse los miembros giganteos (**).
En torvo ceño y desdeñosa pena
ved cómo cruzan por los aires vanos;
y el valor exhalando que se encierra
dentro del hueco de sus tumbas frías,
en fiera y ronca voz pronuncian: "¡Guerra!"

Guerra santa en la que el poeta, ronco ya de cantar, ebrio de pasión, de indignación y de coraje, abandonando la lira, acaba por precipitarse como un rayo, pues también él quiere ser el guerrero que se cubra de gloria; también él se siente crecer y se siente más fuerte y más grande ante el peligro:

Dadme una lanza,
ceñidme el casco fiero y refulgente;
volemos al combate, a la venganza,
y el que niegue su pecho a la esperanza,
hunda en el polvo la cobarde frente.
Tal vez el gran torrente
de la devastación en su carrera
me llevará. ¿Qué importa? ¿Por ventura
no se muere una vez? ¿No iré, expirando,
a encontrar nuestros ínclitos mayores?
¡Salud, oh padres de la patria mía,
yo les diré, salud! La heroica España,
de entre el estrago universal y horrores,
levanta la cabeza ensangrentada,
y vencedora de su mal destino,
vuelve a dar a la tierra amedrentada
su cetro de oro y su blasón divino.

Así acababa esta oda de acero y fuego. Sin duda, no todo es en ella metal puro; hay en sus versos, como en

(*) Gonzalo Fernández de Córdoba, el *Gran Capitán*.
(**) Bernardo del Carpio, héroe legendario de la epopeya española, vencedor de Roldán en Roncesvalles.

los de todas las odas de Quintana, mucha declamación, muchas palabras abovedadas, mucha oratoria vibrante, defecto muy general en esta clase de poesía guerrera y patriótica, en la que la emoción suele confundirse con los gritos, y que más se presta a ser declamada en mítines que a ser silenciosamente leída y gustada en la intimidad lírica de la vida retirada. Palabra y sentimiento no se corresponden casi nunca en esta clase de poesía; aquélla va más lejos que éste. Su belleza depende ante todo de la sonoridad material, de la resonancia verbal, de la animación épica, y la oda de Quintana es, desde este punto de vista, admirable. Y muy española. Muy española, sí. Porque nuestra lírica ha tenido siempre una marcada tendencia a la declamación y el énfasis guerrero y oratorio, al canto marcial. Los timbales de Quintana no cesarán de sonar todo a lo largo del siglo XIX: Nicasio Gallego, Tassara, Bernardo López García, Núñez de Arce, Querol... Es también hermosa la oda de Quintana por su poder de evocación, por alguna de sus imágenes, aunque éstas, como en toda su poesía, sean pocas; por su técnica, por el entusiasmo de que está llena, finalmente.

Respecto a la técnica, conviene recordar que Quintana escribía sus odas en prosa antes de versificarlas, sistema que tiene la ventaja de dar a la pieza más unidad y más trabazón (lo cual en poesía puede ser una desventaja), y la desventaja de hacerla un poco rígida, y de que, como dice el señor Cejador en frase un tanto acuática, parezca "chorrear algo de la prosa de donde se ha sacado". Otro defecto de Quintana como poeta suele ser la tendencia a las ideas abstractas, no por

eso menos elevadas, cierto, pero sí menos vivas, menos precisas y menos reales. Es curioso observar, desde este punto de vista, y como advierte Menéndez y Pelayo, que sus odas empiezan frecuentemente con una sentencia de carácter universal, abstracta. Tal la dedicada *Al combate de Trafalgar:*

No da con fácil mano
el destino a los héroes y naciones
gloria y poder.

A Juan de Padilla:

Todo a humillar la humanidad conspira.

Igual en las dedicadas *Al armamento de las provincias españolas, A la invención de la imprenta,* y menos en algunas otras. Una vez formulada la sentencia de carácter universal, especie de premisa mayor, el poeta procede a su desarrollo lógico, rigurosamente lógico. Falta en todas estas odas de Quintana algo de desorden espontáneo, de luz de rayo que se enciende y se apaga en un momento, algo de poesía ingenua; falta que, naturalmente, está hasta cierto punto compensada por el equilibrio en que se mantiene toda la composición, desde el primero hasta el último verso.

Como ya se habrá notado, el verso de Quintana es el endecasílabo, combinado con su quebrado el heptasílabo. El número de endecasílabos y heptasílabos y su agrupación es diferente en las varias estrofas de una misma composición, y diferentes son también la distribución y número de los consonantes, los cuales Quintana usa sobriamente.

Además de las ya citadas, son notables entre las com-

posiciones del poeta, escritas casi todas ellas entre 1795 y 1808 (de los veintitrés a los treinta y seis años de edad), las dedicadas *A la hermosura* y *Al sueño*.

Aunque, según acabamos de decir, el verso usado por Quintana es el endecasílabo, alguna vez se sirvió también del octosílabo, en la composición de romances. Dos de éstos merecen especial mención: el titulado *La fuente de la mora encantada*, por lo que tiene de romántico, y el dedicado *A Somoza* (don José Somoza, poeta del siglo XVIII), escrito en 1826, después que el poeta había cesado de cantar, y por eso mismo interesante: porque en él, con sentida y amarga o amargada sinceridad, declara la causa de su silencio, que no fué otra que la desilusión: desilusión de ver cómo todas aquellas teorías de libertad y de progreso que un día habían sido su musa, se redujeran a nada—

¿Dónde os fuisteis desde entonces,
imágenes deliciosas,
pensamientos grandes, dónde,
dónde aquel numen?...

El hombre calla; la lira del poeta debe callar también—

imita su ejemplo,
y desamparada y sola
déjate mecer del aire,
guarda silencio y reposa.

Así acabó Quintana como poeta y como hombre: cansado, viejo, desilusionado. Había sido el cantor de una época, de una idea y de un sentimiento. Ese es su lugar, único, indisputable. Es el poeta de entre los siglos XVIII y XIX, el poeta del progreso, de la revolu-

ción y de la libertad, el poeta racionalista. Ese momento pasado, rectificada esa idea y serenado ese sentimiento, Quintana se distancia poco a poco de nosotros—nosotros de Quintana—. Al leer hoy sus versos, sentimos una cierta impresión; una sacudida de entusiasmo algo militar mueve nuestro corazón. Desplazada la poesía de su medio; limitada en el asunto, limitada en la forma, en la palabra y en la rima; poco espontánea, poco graciosa y poco imaginativa, nos resulta un poco extraña, pobre y prosaica, desairada. Nuestra sensibilidad pide una poesía menos guerrera y menos ruidosa.

El 25 de mayo de 1855 fué Quintana coronado poeta en el Senado, habiendo tenido que pedir prestado el dinero para adquirir el traje con que se presentó.

Hasta aquí hemos estudiado a Quintana solamente como poeta. Pero Quintana fué también dramaturgo, crítico literario, escritor político e historiador, aunque en ninguno de los cuatro aspectos alcanzó la distinción que como poeta. En efecto, sus dos tragedias, *El Duque de Viseo* y *Pelayo,* excepto por lo que a la versificación se refiere, no tienen mérito alguno particular. En el drama profesaba Quintana las doctrinas del neoclasicismo francés. De crítica literaria dejó varios trabajos importantes, a algunos de los cuales hemos hecho ya referencia en estas páginas. Mencionaremos ahora la *Introducción histórica a una colección de poesías castellanas,* que empieza en los orígenes de nuestra poesía y llega hasta fines del siglo XVII, estudio continuado en el que versa *Sobre la poesía castellana del siglo XVIII.* Ambos estudios son de gran interés, pues es Quintana un crítico discreto. Interesante es también su estudio *Sobre la poesía épica castellana,* y el biográfico y litera-

rio de *Miguel de Cervantes*. Escritor político, es autor de diez *Cartas a Lord Holland sobre los sucesos políticos de España en la segunda época constitucional*. De recordar es también entre sus escritos en prosa el *Discurso pronunciado en la Universidad Central el día de su instalación* (1822), en que el autor expresa las mismas ideas sobre la cultura, el progreso y la libertad que en sus odas.

Lo que en Quintana resplandece más después del poeta es el historiador. Sus nueve *Vidas de españoles célebres* (el Cid, Guzmán el Bueno, Roger de Lauria, el Príncipe de Viana, el Gran Capitán, Vasco Núñez de Balboa, Francisco Pizarro, D. Alvaro de Luna y fray Bartolomé de las Casas), son una obra clásica de la moderna literatura española. Cierto es que Quintana no tiene, en cuanto historiador, un gran poder de evocación del pasado, ni extraordinaria cultura, ni la profundidad de un investigador; y su obra, más que obra histórica de cabeza lo es del corazón: obra de sentimiento y de propaganda. "Fué la Historia para Quintana", dice Sánchez Moguel, "como para tantos otros en sus días, ante todo, materia de sus sentimientos más bien que de sus reflexiones, instrumento de propaganda de sus ideas, espada y escudo para el combate. En sus mismos trabajos propiamente históricos, las *Vidas de españoles célebres,* lo que más le importa no es, ciertamente, la investigación y crítica de los hechos; esto es, la verdadera labor científica de la Historia, sino la parte literaria y el fin docente, el encanto de la narración y las enseñanzas morales". Pero sí tiene Quintana un estilo animado, y su obra es de entretenida lectura. Hay en ella, por otra parte, páginas de intensa curiosidad y de verdadera emo-

ción, como las en que da cuenta de la llegada de Balboa y sus tropas a la vista del mar Pacífico:

Balboa al instante manda hacer alto al escuadrón, y él se adelanta solo a la cima de la montaña (25 de septiembre de 1513). Llegado a ella, lleva, ansioso, la vista al Mediodía; el mar Austral se presenta a sus ojos, y, sobrecogido de gozo y maravilla, cae de rodillas en la tierra, tiende los brazos al mar, y, arrasados de lágrimas los ojos, da gracias al cielo por haberle destinado a aquel insigne descubrimiento. Hizo luego señal a sus compañeros para que subiesen, y, mostrándoles el magnífico espectáculo que tenían delante, vuelve a arrodillarse y a agradecer fervorosamente el beneficio. Lo mismo hicieron ellos, mientras que los indios, atónitos, no sabían a qué atribuir aquellas demostraciones de admiración y de alegría. Aníbal, en la cima de los Alpes, enseñando a sus soldados los campos deliciosos de Italia, no pareció, según la ingeniosa comparación de un escritor contemporáneo, ni más exaltado ni más arrogante que el caudillo español, puesto ya en pie, recobrando el uso de la palabra, que el gozo le tenía embargada, y hablando allí a sus castellanos: "—Allí veis, amigos, el objeto de vuestros deseos y el premio de tantas fatigas. Ya tenéis delante el mar que se nos anunció, y, sin duda, en él se encierran las riquezas inmensas que se nos prometieron. Vosotros sois los primeros que habéis visto esas playas y esas ondas; vuestros son sus tesoros, vuestra sola es la gloria de reducir esas inmensas e ignoradas regiones al dominio de vuestro rey y a la luz de la religión verdadera. Sedme, pues, fieles como hasta aquí, y yo os prometo que nadie en el mundo os iguale en gloria ni en riquezas." Todos alegres le abrazaron y todos prometieron seguirle hasta donde quisiese llevarlos. Cortan luego un árbol grande, y, despojándole de sus ramos, forman de él una cruz, que fijaron en un túmulo de piedras sobre el mismo sitio en que se descubría el mar. Los nombres de los reyes de Castilla fueron grabados en los troncos de los árboles, y en medio de aplausos y gritería alborozada descienden de la sierra y se encaminan a la playa.

Eran los tiempos en que Quintana escribía, propicios para que ejerciera influencia con su poesía. Pasaba entonces España por una crisis de revoluciones y de aten-

tados, y las doctrinas liberales agitadas del otro lado de los Pirineos inflamaban a los mejores espíritus, tiranizados por la política conservadora y reaccionaria de nuestros reyes y ministros. Y juntamente con esas doctrinas liberales, un exaltado entusiasmo patriótico, despertado al choque de la invasión extranjera, latía en todos los corazones; entusiasmo que llega a su grado máximo en la sangrienta y gloriosa jornada de la independencia nacional el día que el pueblo, por un movimiento espontáneo, se levanta contra el invasor en las calles de Madrid: Dos de Mayo de mil ochocientos ocho. **Juan Nicasio Gallego** (1777-1853), que el año anterior se había hecho famoso con su oda *A la defensa de Buenos Aires,* hízose aún más famoso este año con su oda *Al Dos de Mayo.* Es el mismo ardiente patriotismo, el mismo espíritu de libertad, la misma animación marcial, la misma execración del invasor extranjero de que están llenas las odas de Quintana, lo que late en estos versos de Nicasio Gallego, aunque, como poeta, sea bastante inferior. "Tremendo día" aquel del Dos de Mayo:

¡Día de execración! La destructora
mano del tiempo le arrojó al averno;
mas ¿quién el sempiterno
clamor con que los ecos importuna
la madre España en enlutado arreo
podrá atajar? Junto al sepulcro frío,
al pálido lucir de opaca luna,
entre cipreses fúnebres la veo:
trémula, yerta y desceñido el manto,
los ojos moribundos
al cielo vuelve que le oculta el llanto;
roto y sin brillo el cetro de dos mundos
yace entre el polvo, y el león guerrero
lanza a sus pies rugido lastimero.

"Día tremendo" en que el pueblo, abandonado de su rey y de sus jefes, está a punto de ser esclavizado por el invasor, si su propio coraje y sus fuerzas indisciplinadas no lo salvan:

¿Será que rinda el español bizarro
la indómita cerviz a la cadena?
No, que ya en torno suena
de Palas fiera el sanguinoso carro,
y el látigo estallante
los caballos flamígeros hostiga.
Ya el duro peto y el arnés brillante
visten los fuertes hijos de Pelayo.
Fuego arrojó su ruginoso acero.
¡Venganza y guerra! resonó en su tumba.
¡Venganza y guerra!, repitió Moncayo;
y al grito heroico que en los aires zumba
¡Venganza y guerra!, claman Turia y Duero.
Guadalquivir guerrero
alza al bélico son la regia frente,
y del Patrón valiente
blandiendo altivo la nudosa lanza,
corre gritando al mar ¡Guerra y venganza!

Día, finalmente, glorioso para el pueblo español, que afirma su independencia soberana.

BIBLIOGRAFIA

Manuel Jose Quintana, *Obras completas,* Madrid, 1897-1898, 3 T. También en el T. XIX de la **B. A. E.**, *Vidas de españoles célebres,* T. XII y XIII, de la *Biblioteca Clásica. La vida de Vasco Núñez de Balboa,* edited with notes and vocabulary, by George Griffin Brownell, Ginn and Co., 1914.

Menéndez y Pelayo, *Don Manuel José Quintana, considerado como poeta lírico,* en *Estudios de crítica literaria,* quinta serie. E. Piñeyro, *Manuel José Quintana, ensayo crítico y biográfico,* París-Madrid, 1892. E. Mérimée, *Les poésies lyriques de Quintana,* en **B. H.**, T. IV, 1902, pp. 119 y ss. Leopoldo Augusto de Cueto, *Discurso,* T. II de *Discursos...* de la

Real Academia Española, Madrid, 1860. E. de O., *Galería de ingenios contemporáneos: Don Manuel José Quintana*, en el T. II de *El Artista*, pp. 37 y ss. Antonio Sánchez Moguel, *Don Manuel José Quintana, como historiador*, en *Revista de España*, T. CXLI, julio-agosto de 1892, pp. 21 y ss. Joaquín Olmedilla y Puig, *La coronación del poeta Quintana*, en *La España Moderna*, diciembre de 1908. Juan Pérez de Guzmán, *Las mocedades de don Manuel José Quintana. Apuntes y datos inéditos para su biografía*, en *La España Moderna*, mayo de 1904, pp. 116 y ss. Antonio Pirala, *Don Manuel José Quintana, como historiador* (discursos leídos en la Real Academia de la Historia, 19 junio de 1892), en la *Revista de España*, T. CXL, 1892 pp. 411 y ss.

Juan Nicasio Gallego, *Obras poéticas*, publicadas por la Real Academia Española, Madrid, 1854. *Poesías*, T. LXVII de la **B. A. E.**

F. V. M., *Galería de ingenios contemporáneos: Don Juan Nicasio Gallego*, en el T. I de *El Artista*, pp. 193 y ss.

CAPITULO VIII

Siglo XIX

EL ROMANTICISMO. — Romanticismo y clasicismo. — El romanticismo en el teatro.—Nuevo romanticismo alemán y francés, y viejo romanticismo español.—La querella romántica.—Los convertidos al romanticismo.—Primeros dramas románticos.—Principios fundamentales del romanticismo.—Génesis y sentido del romanticismo.—El romanticismo y la filosofía del dolor.—Distintas manifestaciones románticas.—El romanticismo en España.—Valoración del romanticismo.—Crítica final.—Bibliografía.

Coincide en toda Europa la entrada del siglo XIX con un movimiento literario que es en sí mismo uno de los fenómenos más curiosos y complejos de la historia del espíritu humano, rico en mil diferentes aspectos, y al que, bien o mal, exacta o inexactamente, suele designarse con el nombre de *Romanticismo,* término hoy casi imposible de definir. En Alemania, en Francia, en Inglaterra, en Italia, en Rusia, en todas partes aparece y triunfa el romanticismo, en la prosa igual que en la poesía, igual en el drama que en la novela, y ya se presente en la forma de *wertherismo,* de *víctorhuguismo,* de *bayronismo* o de *manzonismo,* y ya aparezca aliado con la tradición y la historia, o con la naturaleza, o con la religión y la iglesia, o con el corazón humano, o con cualquiera otra cosa.

En un primer aspecto, el más sencillo y de carácter más bien negativo, tiene el romanticismo en literatura, en el drama particularmente, el significado de una protesta contra el clasicismo, considerados uno y otro

como fórmulas técnicas. "Les romantiques furent les protestants de la littérature, soulevés contre l'Eglise établie" (*). No precisamente contra el clasicismo a lo Shakespeare, sino contra el clasicismo a lo Boileau, y, en general, contra el clasicismo a lo francés siglos XVII y XVIII. Frente a Boileau, es decir, frente al clasicismo defendido por Boileau y más o menos aceptado por los dramaturgos franceses, proclama el romanticismo de Víctor Hugo y demás románticos la libertad: "La liberté de l'art contre le despotisme des systemes, des codes et des regles". No forcemos la consecuencia de la teoría romántica, que nos llevaría a oponer despotismo a despotismo, Boileau a Boileau, legislador a legislador. El resultado sería un romanticismo clásico, si no de la cabeza, del corazón; si no de la forma, del fondo. Los románticos son también unos teóricos absolutistas, unos racionalizadores de sistemas técnicos, filosóficos, morales, etc. La absoluta libertad política de Rousseau es la absoluta absorción del individuo en el organismo gubernamental. Contentémonos con oponer, como lo hicieron los románticos, fórmula a fórmula: Víctor Hugo a Boileau. La fórmula de éste es bien conocida, y lo mismo lo es la de Víctor Hugo: al sistema legislativo del uno, al famoso principio de las unidades, opónese el no sistema del otro, el principio de la libertad en la creación artística. Igualmente se oponen otros varios principios. Todos ellos tomados en consideración, resulta que lo que el romanticismo proclama es el principio de la libertad en la obra dramática;

(*) Petit de Julleville, *Le Théatre en France*, París, 1923 (nouvelle edition), p. 365.

como si dijéramos, la subordinación de la obra al artista, al genio. Ser clásico quiere decir ser libre dentro de la ley; ser romántico quiere decir ser libre fuera de la ley, sin ley. La ley, en todas sus manifestaciones, es la terrible *bête noire* de estos románticos de antaño, el objeto de sus repetidos ataques.

Desde luego, no mirando más que a la parte puramente exterior de la obra dramática, a su técnica, el romanticismo estaba lejos de ser una novedad. Ausencia de unidades (la de acción entendida, según lo quiere Víctor Hugo, como unidad de fin), mezcla de lo trágico y de lo cómico, grotesco y bufonesco, mayor libertad en la versificación y todas cuantas prerrogativas pudiera defender el romanticismo teatral, estaban clásicamente observadas en nuestro drama del siglo XVII. Con razón recordaba Víctor Hugo en su célebre prefacio a *Cromwell,* acaso sin entenderlos muy bien, los dos famosos versos en que el autor del *Arte nuevo de hacer comedias* había resumido su parecer sobre las reglas clásicas:

> **Cuando he de escribir una comedia,**
> **encierro los preceptos con seis llaves (*).**

Ni tampoco las armas que Guillermo Schlegel y compañeros de batalla blandían en su quijotesca lucha contra el clasicismo francés y en pro del romanticismo eran otras que la comedia, vida y espíritu españoles del siglo de oro. "Para los románticos de Alemania", escribe Farinelli, "España llegó a ser otra patria de adopción. Español y romántico eran con frecuencia térmi-

(*) V. Guillaume Huszar. *Influence de l'Espagne sur le théâtre français des XVIII.e et XIX e siècles,* Paris, 1912.

nos sinónimos... Por años y años se prodigó el incienso (a Calderón), por años y años vióse la gloriosa frente de Calderón ceñida de laureles y flores: Calderón era el símbolo del perfecto romanticismo; en Calderón se cifraba todo lo trágico, lo sublime y eterno; con Calderón el perfecto espíritu cristiano celebra sus triunfos; Calderón forma con Shakespeare y Dante el trío de la moderna poesía; y tantas y tantas fúlgidas joyas hallábanse esparcidas en sus dramas y autos, cuantas flores producían los más exuberantes jardines de Oriente, cuantas estrellas brillaban en el cielo". Parece como que nuestro romanticismo lopesco y calderoniano da un salto de Madrid a Berlín y a Viena, y de Berlín y de Viena, pasando por París, se nos vuelve a meter en casa. ¡Bienvenido sea!

Sólo que ahora llegaba autorizado por las entonces respetables opiniones de Schlegel y de Víctor Hugo. España las recibe con su acostumbrada galantería. Notemos el fenómeno.

El siglo XVIII había sido entre nosotros uno de reacción contra el drama lopesco y calderoniano, desde Luzán hasta Moratín hijo. Pero la reacción, varias veces lo dijimos, no acabó con el espíritu ni con la letra de ese drama. Letra y espíritu vivieron en el pueblo, hasta el cual jamás llegó el neoclasicismo de los reformadores. Refundida o imitada, cuando no en el original, la comedia de Lope y de Calderón sobrevive a través de todo el siglo XVIII. De ella y de los sainetes de don Ramón de la Cruz se alimenta dramáticamente el pueblo. Si Moratín escribe la *Comedia nueva* es, sencillamente, porque la comedia vieja sobrevive; la *Come-*

dia nueva es la misma comedia vieja, con todas sus libertades y con todos sus libertinajes. Y estamos ya en el siglo XIX. Ni faltan siquiera defensores de esa comedia vieja de Lope y de Calderón; la polémica entre neoclasicistas y nacionalistas se mantiene durante todo el siglo. Realmente son dos adversarios que se encuentran frente a frente al llegar el siglo XIX, y ninguno de ellos en estado floreciente; bastante debilitados ambos. Lo que Schlegel y Víctor Hugo ahora nos traen, no es, pues, cosa alguna muy nueva. El romanticismo dramático, como práctica estética, si no como teoría (y algo de esto había también), está *aún* en España. Es el supuesto necesario para explicarse el triunfo, casi casi sin oposición, del nuevo romanticismo, como en otros órdenes lo es el estado social de la nación. Llovía sobre mojado cuando en España se conocieron las teorías de Schlegel y las prácticas de Víctor Hugo. Y lo que la lluvia extranjera hizo no fué ni más ni menos que dar vigor a las tímidas plantas que en la tierra se escondían: a los partidarios de la comedia lopesca y calderoniana.

Porque esto fué, en efecto, lo que ocurrió. Ocurrió que los que hasta entonces se habían callado o se habían limitado a defender el teatro nacional en voz baja, animados por las teorías y prácticas de fuera venidas, atreviéronse a defenderlo en voz alta, con toda su fuerza.

No se necesitaba mucha para vencer. Si en Alemania y en Francia tuvieron los románticos que reñir cruda batalla, en España poco más hizo falta que tocar el clarín de alarma. Era natural, porque ¿contra quién ha-

bía de librarse esa batalla? Los gigantes de nuestro clasicismo no tenían más realidad que los que Don Quijote atacaba en los campos de Montiel. No hay en toda la literatura española, exceptuada la ínfima de los reformadores del siglo XVIII (y no la de todos los reformadores), en el sentido en que aquí lo estamos entendiendo, clasicismo de ninguna clase. Nuestro romanticismo no podía ser, por consiguiente, reacción contra un clasicismo que jamás había existido. Podía ser solamente, y eso hubo de ser, reacción contra un neoclasicismo sin arraigo, que ni siquiera era español: podía y tenía que ser afirmación y continuación de un romanticismo exuberante en el siglo XVII y vivo aún en el XVIII.

Y, sin embargo, fué necesario que un extranjero viniese a informarnos de que nuestra comedia del siglo de oro era objeto de alabanzas y de apoteosis en tierras del otro lado de los Pirineos. Ese extranjero fué Juan Nicolás Böhl de Faber. Alemán residente en España, Böhl de Faber, que admiraba el drama español, habiendo tenido conocimiento de las doctrinas de Schlegel, apresuróse a publicar un resumen de las mismas, que, no obstante ser incompleto e imperfecto, era bastante para lo que se proponía. Produjeron estas *Reflexiones de Schlegel sobre el teatro, traducidas del alemán,* el efecto que era de esperar, excitando a la defensa a unos, a otros al ataque. Un español, José Joaquín de Mora, contestó oponiendo las doctrinas de Schlegel. Replicó Böhl de Faber; contrarreplicó Mora, y así, entre uno y otro y los partidarios de uno y de otro continuó varios años la discusión, en la que, como suele ocurrir en casos semejantes, se mezclaron cuestiones totalmente ajenas al asunto discutido. El resultado fué la victoria de Böhl de

Faber; es decir, la victoria del espíritu romántico de nuestro teatro clásico por Böhl de Faber defendido.

Sirvió esta disputa para airear un poco la atmósfera, agitando problemas que entonces preocupaban la opinión europea. Para lo mismo hubieron de servir otras publicaciones y discusiones con el romanticismo relacionadas.

A fin de darnos cuenta exacta del cambio que sufre el gusto nacional en esta época, comparado con el que imperaba entre los aún sobrevivientes partidarios del neoclasicismo que estuviera de moda en la época anterior, bastará con que citemos dos casos autorizados, representados por los nombres de D. Antonio María Alcalá Galiano y D. Agustín Durán.

Alcalá Galiano, que en la disputa entre Böhl de Faber y Mora había estado del lado de éste, aceptó luego la estética dramática del romanticismo, cuyos progresos y principios trató de resumir en el prólogo por él escrito al frente de *El Moro Expósito*, del Duque de Rivas; prólogo que es uno de los documentos más interesantes producidos en medio del movimiento que estamos estudiando. Después de historiar los progresos del romanticismo en los varios países de Europa, acaba por decirnos: "En tanto, los españoles, aherrojados con los grillos del *clasicismo* francés, son casi los únicos entre los modernos europeos que no osan traspasar los límites señalados por los críticos extranjeros de los siglos XVII y XVIII, y por Luzán y sus secuaces. Asombroso es que así Moratín como Martínez de la Rosa, cuando hablan de las unidades de tiempo y lugar, no solamente recomienden su observancia, sino que las supongan indispensables; y ni siquiera anuncien o insinúen que cabe duda, y que de hecho hay pendientes muy acaloradas disputas en

todas las demás naciones sobre éste y otros puntos doctrinales. Parece imposible semejante omisión en unos escritores a quienes no se oculta que las cosas han llegado a tal extremo, que en muchos teatros de París, y hasta en el llamado por antonomasia *francès,* largo tiempo santuario del culto *clásico,* se han representado dramas cuyo argumento ocupa algún tiempo más que un día, y en los cuales varía la escena de Aquisgrán a Zaragoza. Ni se atina por qué en España, donde aun hoy día son justamente venerados Lope, Calderón y Moreto, no haya de examinarse y discutirse si la clase de drama que ellos concibieron es susceptible de cultivo y mejoras para dar de sí una producción nacional robusta y lozana, en vez de la planta raquítica que manifiesta a las claras su origen extranjero y aclimatación imperfecta."

Más enérgica y más brillante era aún la defensa que el otro convertido al romanticismo, Agustín Durán, hacía de nuestro teatro clásico en su *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar.* Empieza Durán por darse cuenta del daño causado en la literatura dramática nacional por los escritores que en los siglos XVIII y XIX quisieron medir nuestro teatro clásico con el criterio del teatro griego. Su objeto es precisamente probar que, siendo nuestro drama clásico, tanto por su origen como por el modo de considerar al hombre, totalmente distinto del teatro griego, no pueden aplicarse a aquél las reglas de éste. Hay que juzgarlo según otras reglas más libres, en conformidad con su espíritu eminentemente poético. Al historiar el desarrollo de ese teatro, reconoce, como es

evidente, su decadencia posterior a los días de Lope y de Calderón. Luego, en el siglo XVIII, se nos quiere imponer la imitación y hacer que sustituyamos nuestro drama por el francés. "Esta plaga de críticos (del siglo XVIII), justamente llamados galicistas, menospreciando la originalidad característica, la rica y armoniosa lengua y la sublime poesía de nuestros antiguos poetas, infestó el Parnaso dramático español, y llenó el teatro de toda cuanta escoria, acomodada a las tres unidades, se ha visto dominar en él durante casi un siglo." Así se logra que nuestros buenos dramaturgos sean olvidados. El resultado es un drama de imitación, descolorido y falso. "En vano se buscará en nuestro teatro moderno aquel lujo de imaginación, aquella rica y hermosa poesía que en el antiguo encanta deliciosamente el alma; en vano aquel movimiento e interés nacional que se comunicaba a los espectadores como un fuego eléctrico; y en vano aquellas ilusiones del entusiasmo que producían los más indecibles placeres en cuantos hombres amaban a su Dios, a su rey, a su patria y a sus damas; pero, en cambio, tenemos en las obras de los críticos novadores mucha razón puesta en rimas, muchos diálogos sin acción y sin vivacidad, mucha moral pedantesca, y, en fin, mucha e insufrible prosa, a veces más inverosímil que las exageradas invenciones de la fantasía". Explícase Durán perfectamente que las reglas hayan sido ineficaces en todas partes para producir sublimes creaciones, pues dice: "El teatro debe ser en cada país *la expresión poética e ideal de sus necesidades morales, y de los goces adecuados a la manera de existir, sentir y juzgar de sus habitantes,* circunstancias todas que influyen poderosamente en el modo de la inspiración fatídica, y que nun-

ca serán el resultado del arte ni del análisis metafísico o erudito de obras extranjeras y opuestas al carácter de cada pueblo." Así comprende Durán el drama clásico y el drama romántico, como producto cada uno de un diferente estado religioso y político, lo cual hace imposible que las reglas del uno puedan aplicarse al otro.

Por los mismos días (1828) trabajaba Durán en la colección de romances luego publicados en una de las obras más románticas y de más valor que vieron la luz en el siglo pasado: el *Romancero general* (*).

Hay que decir ahora que, no obstante este cambio de gusto en favor del romanticismo, ningún drama verdaderamente romántico se había aún presentado en el escenario español. También para esto hubo que esperar a que el estímulo viniese del extranjero, en este caso de Francia. En efecto, sólo después de haber publicado Víctor Hugo su romántico prefacio a *Cromwell* (1827), cuando ya el teatro francés caía en posesión de los románticos, *Hernani,* del mismo Víctor Hugo, habiéndose representado en 1830, apareció en España, y todavía cuatro años más tarde, en 1834, el primer drama del nuevo romanticismo: *La conjuración de Venecia,* de Martínez de la Rosa, seguido luego del *Don Alvaro* (1834), del duque de Rivas; *El Trovador* (1836), de García Gutiérrez; *Los amantes de Teruel* (1837), de Hartzenbusch: la Biblia dramática del romanticismo español en estos años.

Martínez de la Rosa, por otra parte, distaba mucho de ser un verdadero romántico. Como tantos otros de su tiempo, se hizo romántico en París, ni más ni menos que

(*) TT. X y XVI de la B. A. E. V. también el *Discurso preliminar* que precede al T. I (X).

porque el romanticismo era la moda literaria. Antes de *La conjuración de Venecia,* y amén de otras varias piezas, entre ellas un *Edipo,* había escrito una *Poética,* estilo Boileau, y por eso mismo, como dice el Prof. Arthur L. Owen, "out of date before it appeared" (*) (1827). Su modelo dramático, en tanto no se familiarizó con los románticos franceses, fué Moratín; y él mismo era, en las palabras de Menéndez y Pelayo, "un Moratín más tibio, con menos poder de observación, con menos *vis cómica* y con figuras más borrosas y descoloridas". Hasta el romanticismo de *La conjuración de Venecia,* comparado con el de los posteriores dramas románticos, es bastante moderado. Responde a su teoría estética: "La verdad está en un justo medio." En fin, fué Martínez de la Rosa, diremos, un romántico de ocasión.

Y ya esto nos obliga a mirar un poco en el interior del romanticismo, considerándolo como algo más que simple fórmula de técnica dramática. Hombres como Martínez de la Rosa pudieron escribir dramas románticos lo mismo que antes los habían escrito clásicos, con sólo variar la factura, la vestidura exterior. Esta vestidura exterior es la que asemeja este drama a la antigua comedia nacional. Pero ya si se mira al espíritu que lo informa, en los verdaderos románticos (contados en la literatura española), vese que es muy poca o ninguna la relación que entre el nuevo romanticismo y el del siglo de oro existe. La técnica de Lope y de Calderón puede parecerse más o menos a la de los románticos; el tema mismo de la pieza puede en ocasiones tener algo de común; no obstante, el dramaturgo del siglo XVII y el ro-

(*) "Anticuada antes de aparecer". *La conjuración,* etc. (Bibliografía, capt. IX).

mántico del XIX, e igual el drama de las dos épocas, difieren fundamentalmente.

La libertad con que proceden nuestros autores dramáticos del siglo de oro en sus creaciones teatrales es puramente técnica, artística. La libertad técnica proclamada por los románticos no es en sí misma más que una manifestación del principio de libertad proclamado en todos los órdenes de la vida. Y esta libertad, de índole esencialmente individualista, no es a su vez más que la consecuencia de un cambio radical en la esfera de los hechos y de las ideas. El romanticismo no es, ni mucho menos, y conviene no olvidarlo, un fenómeno literario. Como dice Lasserre: "Le Romantisme enveloppe bien autre chose qu'une mode littéraire. Il est une révolution générale de l'âme humaine." (*) El fenómeno literario es parte del fenómeno social. Hay un romanticismo político, y filosófico, y moral, y religioso, etc. De este general romanticismo es parte el literario: es como una repercusión y es una expresión del mismo.

En la interpretación que de la Historia hace Oswald Spengler, un tardío clasicismo y un primero y final romanticismo son los últimos fulgores que de sí despide una cultura antes de convertirse en civilización, es decir, antes de que lo que es aún savia de vida se convierta en fastuosa decoración de muerte. Corresponden ambos a una época de decadencia de la energía creadora, cualquiera que pueda ser la brillantez de sus formas exteriores. La historia de las dos pasadas centurias parece justificar esta interpretación. En el mismo siglo XVIII asistimos aún a algo que quiere ser principio de vida,

(*) *Le Romantisme Français*, Paris, ed. de 1919, p. 15.

pero que en realidad es ya sólo descomposición de muerte: el clasicismo de un Windelband, por ejemplo, y, en general, el neoclasicismo todo de ese siglo. En el siguiente ese tardío clasicismo ha finado ya, y lo que en su lugar tenemos es un primero y último romanticismo. Y no vale decir que Goethe es aún un clásico. Será, a todo ser, una víctima del clasicismo de Windelband; de hecho es un hombre nuevo, algo así como el heraldo que sobre las ruinas de un mundo que fenece anuncia una época también nueva. "Italia" y "Grecia" no son en el caso de Goethe la Italia y la Grecia de la realidad y de la Historia, sino sólo meros símbolos de fases de su vida interior". Su clasicismo, como dice el mismo Croce, equivale tan sólo a "armonía ética" o a "sabiduría" (*). Por eso no entendía bien Goethe esa diferencia entre clásico y romántico, entre clasicismo y romanticismo. Tratábase para él de otra diferencia más fundamental, entre vida y muerte, salud y enfermedad, energía y decadencia.

La total interpretación que de la Historia hace Spengler puede no ser verdad; lo que no parece dudoso es que el romanticismo del siglo XIX tiene todos los caracteres de una disolución cultural, bastante semejante con la que puso fin a los esplendores de la tragedia y el arte griegos y a la grandeza de Roma. Una disolución cultural religiosa, política, filosófica, económica, social, literaria, etc. Diríase que al comenzar ese siglo, y ya algunos años antes, los hombres se dan cuenta de haber sido engañados. "Amo aquí, criado allá, según antojos de la fortuna; ambicioso por vanidad, laborioso por necesidad, pero perezoso... ¡con gusto!; orador según el

(*) Benedetto Croce, *Goethe*, trad. de Emily Anderson, New York, 1923, pp. 19-20.

peligro, poeta por distracción, músico por casualidad, enamorado por locas humoradas; lo he visto todo, todo lo he hecho y todo lo he desperdigado. Después la ilusión se ha desvanecido..." Es la completa desilusión de la vida, por todos experimentada, lo que Beaumarchais expresa por boca de su Fígaro. Apenas si hay un solo principio que no esté vacilante, una sola institución que no se halle en quiebra. Ni religión, ni política, ni moral, ni filosofía, ni siquiera la misma razón humana conserva el valor de una creencia absoluta. Hasta el organismo social, por haber o por no haber realizado los fines a que servía, parece no tener mayor razón de ser, más bien un obstáculo que una ayuda para la realización de los fines individuales. El siglo XVIII se pasa todo él inventando fórmulas de arreglo social, a base, por supuesto, de criticar cuanto existe. Religión y filosofía, moral y economía, política y literatura, la vida entera es convertida en problema teórico, en especulación racionalista, y teóricamente es organizada, como obra de la cabeza, como verdadera utopía. La Revolución francesa es el esfuerzo máximo para la realización de la utopía. Es también el fracaso máximo. Es una revolución de naturaleza enteramente romántica (*). En ella se opone ya directamente el súbdito al Estado, el individuo a la sociedad. Lo que todo esto significa es una duda fundamental en la eficacia de las viejas instituciones. Estado e Iglesia son

---

(*) Bien que inspirada en las Constituciones de las primeras Repúblicas norteamericanas, como lo ha demostrado Georg Jellinek (*Die Erklärung der Menschen-und Bürgerrechte*, München und Leipzig, 1913), la *Declaration des droits de l'homme et du citoyen* responde a un estado de espíritu bastante diferente, menos penetrado del sentido del deber que lo estaba la conciencia de los primeros (y posteriores) puritanos, y más en consonancia con el espíritu teórico y romántico elaborado en Francia durante el siglo XVIII.

igualmente discutidos y negados. Sobrevive la razón, la razón pura, y a la razón pura, a la gran creadora de utopías, la diosa elevada sobre los altares de la descreencia religiosa, córtale Kant las alas en lo más alto de su majestuoso vuelo.

Todos los caminos llevan a Roma. Lutero acabando con la autoridad de la Iglesia, y los apóstoles de Lutero acabando con la autoridad de Lutero; Rousseau afirmando la bondad natural y la natural libertad del individuo frente a la corrupción y esclavitud de la sociedad; mostrando la falacia de las organizaciones políticas basadas en algo que no sea la libre relación contractual; Kant definiendo el dominio de la razón pura, distinguiendo y oponiendo el sujeto pensante y el objeto pensado: son tres golpes de mano anarquista asestados a la fábrica humana. Verdad es que cada uno de los tres, racionalista al fin, nos ofrece un nuevo edificio con que sustituir el caído. Lutero levanta una iglesia frente a otra; Rousseau contruye un nuevo Estado con las ruinas del desmoronado; Kant rehace en la *Crítica de la razón práctica* lo que en la *Crítica de la razón pura* deja deshecho. El nuevo imperativo quiere ser aún más absoluto que el viejo. Lo malo es que el viejo arrastra en su ruina al nuevo. Desde Lutero el mundo no ha cesado de hacer reformas y protestas, ni ha cesado de hacer contratos sociales y políticos desde Rousseau, ni menos ha cesado de formular imperativos de razón práctica y moral desde Kant. Cada romántico del siglo XIX, ya desligado de toda autoridad, pretendió hacer algo de eso. Es el eje central del romanticismo. En él es el individuo el punto de partida, el centro alrededor del cual la vida toda gravita. El que no pretende hacer sociedad nueva, no por

eso menos desligado de la en que vive, y de ella desesperado, es porque se refugia en la vieja de los dorados tiempos que fueron. Unos y otros vuelven la espalda a la realidad actual, sea para arrojarse en la corriente viva del futuro, sea para sepultarse en el mar muerto del pasado. Su mundo es el mundo de la nostalgia, del ansia y del recuerdo. El romántico huye de la realidad en que vive: vive sólo en sí mismo, absorbiéndolo todo dentro de sí. Frente a la sociedad es individualista; frente a la naturaleza, cuando una herencia religiosa no se lo impide, es panteísta. Siempre el centro, siempre el *ego*. El romanticismo es una desilusión de la cultura y de la vida.

Es natural. Ante un mundo de limitaciones y de mentiras como el que el romanticismo veía desquiciarse, llega un momento en que el hombre no se siente seguro más que de sí mismo. Aislado de cuanto le rodea, con ello en oposición, busca en su vida interior lo que en la exterior buscaría inútilmente. Toda sumisión le resulta enojosa; todo imperativo le parece inmoral. Frente a la sociedad, frente a los credos sociales, como sobre un trono de desilusión, yérguese el majestuoso yo, el yo libre, indisciplinado y rebelde. De este yo no es en último término el mundo más que un simple reflejo, un eco mental. Schopenhauer, interpretando el mundo exterior por el interior, continúa aún la disolución filosófica arraigada en Kant y en sus inmediatos discípulos. La voluntad de Schopenhauer es la realidad última de Kant, la cosa en sí. Este subjetivismo de la razón y de la voluntad; esta interpretación del mundo "como voluntad y como representación", aviénese perfectamente con el individualismo romántico; es su natural consecuencia. Pero, en definitiva, tampoco hay razón alguna en virtud

de la cual la razón individual haya de subsistir. Su misma limitación la condena. Más verdad se contiene en los sentimientos espontáneos del corazón que en los juicios pensados; más calienta la pasión del alma que la serenidad de la inteligencia. Del mundo como representación inteligente, conceptual, pasamos al mundo como vibración sentimental. La enfermedad está ya en Rousseau, dos veces padre del romanticismo, como escritor y como hombre. Ya en él se sobrepone el instinto a la razón, el corazón a la cabeza, la naturaleza a la cultura. Un paso más, y estamos en pleno romanticismo sentimental, en pleno culto de la pasión irracional. "Il bénissait sa chère maîtresse de lui avoir fait connaître enfin l'amour vrai... Elle le retrempait, disait-il, dans les eaux de son baptême... C'était une adoration, une extase, un culte"... (*) el erotismo de la George Sand y de Musset. El erotismo se confunde con el amor místico, el crimen con la virtud, el desarreglo vicioso con el genio, la histeria del cuerpo con el éxtasis del alma. Es una completa subversión de valores: el triunfo definitivo de la debilidad femenina de la mujer sobre la fortaleza viril del hombre, la supeditación al instinto de la razón. Estos don Juanes románticos son los amantes místicos de Margarita Gautier:

> **Elle dort, regardez: quel front noble et candide!**
> **Partout, comme un lait pur sur une onde limpide,**
> **Le ciel sur la beauté répandit la pudeur.**
> **Elle dort toute nue et la main sur son cœur (**).**

Y estos don Juanes románticos sufren ¡cómo no! de la vida. La realidad material, de la cual huyen, hiere su

(*) George Sand, *Elle et lui.*
(**) Alfred de Musset, *Rolla.*

sensibilidad irritada. Cierto que no para todos ellos es la misma la causa del dolor. Trátase en algunos de un sufrimiento místico y metafísico; trátase en muchos otros de un sufrimiento sexual. A aquéllos los atormenta el enigma de la vida; a éstos los atormenta la limitación del placer. En la existencia de unos y de otros ábrese un abismo entre sus aspiraciones y la realidad—un abismo colmado de dolor. Este dolor pasa a ser tema lírico de la poesía y de la prosa, de la filosofía y de la música. El mundo antiguo conoció, ciertamente, el dolor; pero lo conoció como una de tantas realidades de la vida. Al lado del dolor individual estaba la realidad social con todos sus múltiples intereses y aspiraciones, y en la vida misma del individuo otros afectos y otras creencias hacían olvidar el dolor, o le daban un sentido práctico. Para el individualismo romántico es el dolor la verdadera realidad, la única realidad. Fué el romanticismo el que por primera vez hizo la filosofía del dolor. Antes de Leopardi y de Schopenhauer hay románticos, como hay individuos que sufren, pero no hay un pesimismo lógico y sistemático. La esencia de este dolor romántico es, podemos decir, la angustia del deseo insatisfecho. La eterna "Wille zum Leben" (*), que dice Schopenhauer, combinada con "l'infinita vanità del tutto", que dice Leopardi. Sus notas líricas van desde la desesperación violenta hasta la nostalgia resignada.

Hay una dolorosa paradoja en la vida de Rousseau, el escritor que creía en la natural bondad del individuo y en su natural felicidad. Consiste en haber sido como hombre pocas veces bueno y acaso ninguna feliz. Su

(*) "Voluntad de vivir".

primera protesta fué contra la sociedad y la cultura; su última y más íntima protesta debió ser contra la naturaleza y contra sí mismo (*). Es también la paradoja que se da en el romanticismo. Empezando por exaltar al individuo; glorificando sus instintos y sus pasiones, sus debilidades y sus enfermedades, víctima al fin de ellas, acaba degradando la naturaleza, su mismo ser y la vida entera. El romanticismo, que quiere ser una promesa de felicidad, acaba como una confesión de dolor. Al fin muere resignado en la cruz.

Naturalmente, este romanticismo así caracterizado en términos generales, toma una coloración diferente en cada uno de los varios países, en conformidad con el espíritu y tradiciones del mismo. Mientras que en Francia, frente a un clasicismo arraigado y una organización social y política hondamente trabajada y discutida, se presenta como una reacción y una protesta en esos órdenes, en Rusia, donde la tradición artística era escasa y el organismo social más primitivo, significa poco más que el despertar de una conciencia literaria nacional. El mismo ideal humanitario e internacionalista de la Revolución francesa, simpático al propio Kant, traspasadas sus fronteras, perdido su carácter teórico, militarmente impuesto a los demás países, da por resultado en éstos la formación y exaltación del sentimiento nacionalista, que Alemania encarna en la idea del Estado. En la misma Alemania cárgase el romanticismo de metafísica y de

(*) De hecho no hubo de esperar tanto tiempo el autor de *L'Emile* para rectificar su teoría de la *bondad natural*, pues lo hizo ya a renglón seguido de publicar *Discurso*. V. Ernest Seillière, *Jean-Jacques Rousseau*, París, 1921, pp. 60 y ss. y 135 y ss.

espíritu religioso (*), mientras que en Inglaterra, políticamente más constituída, tiene más bien el carácter de un desahogo lírico. Aquí, si unos miran con simpatía el movimiento revolucionario iniciado en Francia, otros vuélvenle definitivamente la espalda. Ni siquiera se protesta en Inglaterra contra los modelos clásicos; más bien se los imita, y Shakespeare es en gran parte un descubrimiento del romanticismo. Por otra parte, si la poesía de Byron expresa la desilusión y la de Leopardi (clásico en más de un sentido) (**) canta el dolor de la vida, expresa la de Wordsworth una serena tranquilidad y un optimismo generoso e ideal la de Shelley. Imposible reducir a unidad variedades tan diferentes. Donde Schopenhauer acaba, y con él la voluntad de vivir, Nietzsche empieza, y con él la voluntad de vivir más y más.

En España el romanticismo presenta caracteres poco o nada originales. Sin especial preparación religiosa (una tendencia católica absoluta), ni filosófica (una tendencia teológico-católica absoluta), ni política (una tendencia monárquica absoluta); sin clasicismo literario que valiese la pena, el romanticismo conviértese en moda literaria, imitación francesa en su mayor parte. La sociedad se descomponía por todos sus lados; las instituciones se caían, vencidas por el cansancio y la miseria, pero se descomponían pacíficamente y se caían silenciosamente, en medio de la general indiferencia. Nuestros críticos y filósofos (valga la palabra) del siglo XVIII son los re-

(*) Cuestión religiosa es en gran parte el romanticismo de los hermanos Schlegel, y cuestión religiosa, o fenómeno de magia, el de Novalis y varios otros. V. el más reciente estudio de Georg Stefansky, *Das Wesen der deutschen Romantik*, Stuttgart, 1923. Sabido es también cómo Mme. de Staël *(De l'Allemagne)* asigna a la poesía romántica un origen cristiano y caballeresco, y lo mismo Víctor Hugo.

(**) "Romantico..., ma contro il Romanticismo." Paolo Savj-López, *Romanticismo antiromantico*, Napoli, 1913, p. 31.

formadores intelectuales, y los reformadores intelectuales son, literaria y espiritualmente, neoclásicos y más o menos conservadores. Al entrar el siglo XIX la sociedad española ofrece el raro ejemplo de una sociedad sin fundamentos, enteramente desquiciada; sin embargo, firme. Cuestión de temperamento y de educación, sin duda. El español es el ser más individualista; pero es también el menos revolucionario y el más manejable. Es el nuestro un individualismo acomodaticio. De menos nos hizo Dios. Protestando, por supuesto, el español acaba siempre por adaptarse y someterse. Nuestro engrandecimiento y nuestra decadencia corren sobre carriles lubrificados, con la indefectible rectitud de una fatalidad providencial. La tierra de don Quijote es la misma de Sancho Panza, de Lazarillo y de Pablos. Se vive mal; pero se vive. Tras la blasfemia, la confesión.

Esto no excluye, por supuesto, antes bien implica, los casos de romanticismo aislados, como los citados de Cadalso y de Cienfuegos, que lo fueron por temperamento. Excluye, en cambio, casos como los de Martínez de la Rosa. En él y en muchos otros, políticos, soldados y artesanos más o menos conservadores, el romanticismo no significa otra cosa que la adaptación de una moda literaria. Fueron románticos como pudieron ser, y a veces lo fueron, clásicos. Igual que del romanticismo dramático cabe decir del histórico, con él afiliado. Si en aquél se imitaba a los románticos franceses, imitábase en éste a Walter Scott. Romanticismo de carácter religioso y filosófico no lo hay. El político de la Constitución de Cádiz, valga por lo que valga, tiene tan poco de original como el dramático y el histórico. Cuando el romanticismo deja de ser moda literaria, conviértese

en calaverada de bohemio infantil, en *pose,* a lo Espronceda. O conviértese en juglaría amorosa y caballeresca, a lo Zorrilla. Todo literatura. Más que eso es en Larra. En él es el romanticismo algo personal, en íntima relación con el estado de la sociedad en que vive. Es la cumbre del romanticismo español. Es también sentimiento personal en Bécquer y en Rosalía de Castro, y en los versos de ambos tiene nuestro romanticismo su más noble y más tardía expresión poética.

Pero bien que de imitación en su mayor parte, este nuevo romanticismo es algo del todo diferente del de la vieja literatura. Era el de ésta, por razón de su contenido, esencialmente amoroso y caballeresco. Esencialmente técnico, por lo que a lo forma se refiere. Falta en él la nota personal, de protesta, de oposición individualista, de insubordinación sentimental. Desde este punto de vista, igual que desde otros muchos, todas las comedias del siglo de oro son lo mismo. Reflejan la sociedad que las produjo, sus creencias, sus ideales y sus convenciones. El dramaturgo más romántico, Calderón, es también el más sumiso a esos ideales y a esas convenciones. El desengaño y el dolor de Segismundo *(La vida es sueño),* ejemplarizan las teorías y prácticas místicas y ascéticas de la nación. Segismundo no es *un* hombre; Segismundo es *el* hombre. Y Segismundo no se suicida, ni siquiera protesta. Don Quijote, el gran individualista, es loco. Avellaneda lo encierra en un manicomio, y Cervantes lo hace cuerdo y lo lleva al cielo. La razón social preside sobre la razón y el sentimiento individuales. El individuo es absorbido y desaparece en la sociedad en que vive. Su conciencia es parte de la conciencia social. En el nuevo romanticismo,

en el original y en el imitado, lo que prevalece es el elemento individual. Frente a la sociedad, como frente a la vida en general, el individuo aparece como independiente o como rebelde. El es el eje de la tragedia, como es el eje de la vida. La sociedad es acaso el verdugo. Si el viejo romanticismo es de naturaleza conservadora, el nuevo es, o quiere ser, liberal, disolvente, anarquista. Pasar del uno al otro es pasar de un mundo objetivo a uno subjetivo, de un principio a un caso, de la sociedad al individuo.

¿Cómo valorar el romanticismo? Allá por el año 1870 ya Francesco de Sanctis habla del romanticismo como de una vieja "reminiscenza storica", lo cual, en Italia al menos, era verdad. Para muchos, el último romántico es Nietzsche, y desde él, palabras de Spengler, el mundo "ha vuelto la espalda definitivamente a todo lo romántico" (*). "Cuando el sentimiento y la imaginación han desorganizado las almas, hay que volver a la razón, a la inteligencia, a la reconstrucción metódica de las facultades de juzgar y de razonar"—dice Charles Maurras, atacando de frente el romanticismo y defendiendo el clasicismo (**). Maurras va a leer la *Prière*, de Renán, sobre la Acrópolis de la Atenas clásica. De él y de otros nos llegan voces anunciando un "*nuovissimo classicismo*" (***), en parte retorno al antiguo; sobre

(*) Están traducidos al castellano, por Manuel G. Morente, los dos primeros vols. (primero del texto alemán) de la obra de Spengler, *La decadencia de Occidente*, Madrid, 1923.

(**) *Pages littéraires choisies*, Paris, 1922, p. 158. Igual que León Daudet *(Le stupide XIXe siècle)*, que Lasserre y otros, Maurras ha declarado guerra franca al romanticismo. V. del mismo, *Romantisme et revolutión*, Paris, MCMXXII.

(***) Ricardo Dusi, *Il Classicismo e il Romanticismo nella storia della critica*, en *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. LXXXII, 1923, Fasc. 244-245.

todo, reacción contra el afeminamiento, la irracionalidad, sensiblería y extravagancias del romanticismo. Cabe dudar, sin embargo, que el romanticismo esté muerto. Tuvo el poder de penetrar en todo, en las ideas y en las instituciones, y, más o menos metamorfoseado, reaparece en toda la literatura del siglo XIX, igual en la realista que en la naturalista. La poesía más particularmente, la que se escribió en el siglo XIX como la mayor parte de la escrita en el XX, está saturada de romanticismo. Esos mismos insinceros estilos de que habla Spengler, y que son toda la creación del arte contemporáneo; todos esos simbolismos y futurismos, dadaísmos y decadentismos y gongorismos de última hora, hora que está sonando en este mismo momento en el reloj de nuestra vida literaria, están más o menos arraigados en el romanticismo de antaño.

Fué uno de los errores capitales del romanticismo, y por lo que a la literatura se refiere, el de haber sustituído la que a los románticos les parecía fórmula rígida del clasicismo por otra fórmula no menos rígida. En el clasicismo, románticamente interpretado, la forma lo era todo. En el romanticismo, y bien que queriendo emancipar el arte del contenido extraño que en él había puesto el siglo XVIII, el todo lo constituye el fondo, el asunto. La misma forma, vaga, indecisa, curva, brota del fondo. La consecuencia era inevitable. De una parte se deforma el sentimiento, abultándolo y mixtificándolo; de otra parte se hace de los sentimientos más vulgares y más viles asunto artístico, arte. Libertad, anarquía en la forma; libertad, anarquía en el fondo: manifestaciones ambas de una original impotencia creadora, conducen igualmente al encanallamiento del arte. Desde la forma

más armoniosa y más artística hasta la más ramplona y prosaica; desde el sentimiento más elevado y más noble hasta la pasión más abyecta y más animal: dentro del romanticismo ha entrado todo. La flor azul de Novalis crece entre el cieno de los bulevares de Berlín y de París.

Pero el error es aún más grave. Nada habría que objetar al romanticismo si al dar expresión a los sentimientos lo hiciese de una manera natural; es decir, si la obra literaria fuese realmente expresión de sentimientos. Por cualquiera camino que tiremos siempre iremos a parar al sentimiento como primera materia estética. Lo objecionable en tal caso podría ser la forma de expresión, más bien que el contenido. Sentimientos expresa también el arte clásico. Lo imperdonable es que el sentimiento expresado por los románticos, en muchos de los casos, carece en absoluto de realidad. No es tal sentimiento, sino, sencillamente, alucinación de la fantasía, desarreglo cerebral. Si el clásico vivía sintiendo y de lo sentido hacía arte, el romántico, en vez de dejar que el sentimiento brote espontáneamente de la vida, obstínase en hacerlo brotar a viva fuerza. No es que la tragedia tenga realmente lugar como cosa inevitable; es que el héroe romántico se la cree, se la finje, sin base, sin fundamento. Siempre lo mismo: huir de la realidad, melodramatizar la vida. El romanticismo conviértese en fenómeno patológico, en fiebre de alucinados. La tragedia es el estado permanente de los espíritus; una tragedia fingida, falsa. "Cuando por elevar la realidad a una región espiritual se la desnaturaliza, uno mismo se pone en un estado no natural, de exaltación. Las impresiones y los sentimientos, que en el plácido camino de los clá-

sicos se desarrollan poco a poco hasta la catástrofe, en el género romántico hacen explosión desde el principio. Desde el primer verso encontramos el odio, lo maravilloso, la ira; somos lanzados en una situación nerviosa y convulsiva" (*). Es decir, desde el primer verso estamos falsificando los sentimientos y la vida. Es natural, pues lo que los románticos presentan como tales sentimientos son frecuentemente absurdas divagaciones, quimeras de la fantasía, usurpación de los verdaderos sentimientos de los héroes dramáticos y novelescos, buenos sólo para que el romántico se componga *su* tragedia personal, que por sí misma ninguna existencia tiene. Este procedimiento da por resultado, amén de la falsedad de cada obra, la semejanza de todas ellas. La rica floración del romanticismo esconde una gran pobreza sentimental. Werther no acaba de suicidarse, a fuerza de suicidarse; ni Byron acaba de desilusionarse, a fuerza de desilusionarse. "El romanticismo es la descomposición del arte, porque es la descomposición del hombre" (**).

Se comprende: valorar en el romanticismo es seleccionar. La selección no puede hacerse según criterio o principio alguno sentimental. Sin duda, todo amor es artístico en el corazón del que lo siente; en el de los demás lo será solamente en los casos en que se haga sentir artísticamente, por su fondo y por la forma de su expresión. Por razón de aquél y por razón de ésta, una gran parte de la obra romántica carece de valor para nosotros. Pero por eso mismo también, sería ce-

---

(*) Francesco de Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, Napoli, 1918, 5.ª ed., p. 15.
(**) Lasserre, *Le Romantisme*, p. 320.

rrar los ojos a la realidad considerar el romanticismo como muerto. Como fenómeno social podrá o no estar muerto; como caso individual no lo está. Habrá en todas las épocas hombres para quienes la vida siga siendo tan enigmática, y filosofía y ciencia, religión y política, tan incapaces de colmar las ansias de su espíritu, como lo fueron un día para Hamlet y otro día para *Obermann*. Tolstoy y Andreyev, Kierkegaard y Strindberg y cincuenta mil más, son y serán siempre casos concretos de almas románticas. Lo que sí creemos que está muerto de veras, merece estarlo, es el frenesí sentimental y sensiblero que tantos amantes de Teruel y de Venecia, tantos bandidos y tantos héroes de cementerio y de burdel nos legó. Muerto está igualmente el yoísmo romántico que a tantísimos hombres y mujeres vulgares les hizo creerse superhombres y supermujeres. Muerta está la creencia de que cualquiera confesión sentimental en cualquiera forma hecha pueda constituir arte de ninguna clase. Vuelve éste por sí, y dentro de la teoría liberal del romanticismo, busca orientaciones nuevas; pero inspirándose siempre en un superior criterio de belleza artística. No se afirma que el arte sea forma ni que sea asunto: búscase la fórmula artística de esos dos elementos eternamente en oposición.

BIBLIOGRAFIA

En el T. I de su obra *Zorrilla, su vida y sus obras*, Valladolid, 1916, hace el señor Narciso Alonso Cortés un resumen de la historia del *Romanticismo* (cap. III, pp. 125 y ss.) en España, de lo mejor que conocemos. F. M. Tubino, *El Romanticismo en España*, en *Revista Contemporánea*, T. VII, enero-febrero de 1877, pp. 79 y ss. y 184 y ss. Gerónimo Borao, *El*

Romanticismo, en *Revista Española de Ambos Mundos,* Madrid, T. II, 1854, pp. 801 y ss. Philip H. Churchman, *The beginnings of Byronism in Spain,* en **R. H.**, T. XXIII, 1910, pp. 333 y ss. Philip H. Churchman y E. Allison Peers, *A survey of the influence of Sir Walter Scott in Spain,* en **R. H.**, T. LV, 1922, pp. 227 y ss. E. Allison Peers, *Sidelights on Byronism in Spain,* en **R. H.**, T. L, 1920, pp. 359 y ss. P. Celso García Morán, *Influencia de los escritores románticos ingleses en el romanticismo español,* Madrid, 1923. Nicholson B. Adams, *The Advent of the Romantic Drama in Spain,* capítulo II de su libro *The Romantic Dramas of García Gutiérrez,* Instituto de las Españas, New York, 1922. Ernest Martinenche, *L'Espagne et le Romantisme français,* París, 1922, en particular el capt. I A. Farinelli, *España y su literatura en el extranjero a través de los siglos,* en *La Lectura,* Madrid, T. II de 1901, pp. 523 y ss. y 834 y ss. Mesonero Romanos, *El Romanticismo y los románticos,* en *Escenas Matritenses;* también en varios lugares de las *Memorias de un setentón,* particularmente en los capts. XXI y XXII: *Episodios literarios, El Parnasillo,* etc. Camille Pitollet, *La Querelle Calderonienne de Johan Nikolas Böhl von Faber et José Joaquín de Mora,* París, 1909. Américo Castro, *Les grands romantiques espagnoles,* París, La Renaissance du Livre, sin fecha (introducción sobre antecedentes y sentidos del romanticismo, y notas sobre el Duque de Rivas, Espronceda, Zorrilla y Juan Arolas). Azorín, *Rivas y Larra, razón social del Romanticismo en España,* T. XVIII de sus *Obras completas.* Alberto Lista y Aragón, *Del Romanticismo,* en *Ensayos Literarios y Críticos,* T. II, Sevilla, 1844. Juan Valera, *Del Romanticismo en España y de Espronceda,* T. XIX de sus *Obras completas.* G. W. Umphrey, introducción a la ed. de *Los amantes de Teruel,* de Hartzenbusch, D. C. Heath and Co., 1920. Antonio Rivero de la Cuesta, *El clasicismo y el romanticismo,* en la *Revista de España,* T. LXXXVIII, septiembre y octubre de 1882, pp. 406 y ss. M. Menéndez y Pelayo, *Estudios sobre los orígenes del Romanticismo francés,* en *La España Moderna,* enero de 1891, pp. 39 y ss. E. Allison Peers, *Some provincial periodicals in Spain during the Romantic Movement,* en *The Modern Language Review,* T XV, 1920, pp. 374 y ss. Del mismo: *Some Spanish Conceptions of Romanticism* y *Later Spanish Conceptions of Romanticism,* en ídem, T. XVI, 1921, pp. 281 y ss. y XVIII, 1923, pp. 37 y ss. Del mismo: *The fortunes of Lamartine in Spain,* en *Modern Language Notes,* T. XXXVII, 1922, pp. 458 y ss.

CAPITULO IX

EL DRAMA ROMANTICO.—Caracteres generales.—Crítica.—El Duque de Rivas.—Don Alvaro o La fuerza del sino.—**Resumen y crítica de este drama.**—Romances históricos.—El Moro Expósito.—**Crítica.—Bibliografía.**

Imitación en su mayor parte del francés, y a menos de un siglo de distancia, aparécesenos el romanticismo dramático como una de las producciones más flojas y más falsas de la literatura patria. Es el de nuestro teatro el clásico romanticismo convencional de infinidad de dramas y de novelas. En las palabras de Lasserre, que valen para el romanticismo español no menos que para el francés: "Ruina psíquica del individuo, eudemonismo enfermizo, quimera sentimental, nostalgia de la soledad, corrupción de las pasiones, idolatría de las pasiones, imperio de la mujer, imperio de los elementos femeninos del espíritu sobre los elementos viriles, subordinación al yo, deformación enfática de la realidad, concepción revolucionaria y desvergonzada de la naturaleza humana, abuso de los recursos materiales del arte para ocultar la pereza y la miseria de la invención."

Por lo que a los héroes se refiere, son también los clásicos de ese romanticismo convencional y de escena: héroes anónimos y de misterio, aventureros desheredados del mundo, frailes, libertinos, trovadores, mujeres heroicas hasta el sacrificio... "Los personajes románticos son un agregado de elementos psicológicos, o fantásticos, incompatibles entre sí, que no tienen de criaturas de carne y hueso más que el nombre... Su carácter común es la grandeza moral." Tales: Rogerio, el Trovador, Don

Alvaro, Marsilla... A tales héroes, tales acciones y medios: amores imposibles y fatales, terribles pasiones de odio y de venganza, cruentas expiaciones, venenos, cadalsos, hogueras, tumbas y cementerios. De asunto histórico gran parte de ese drama, no tiene lo que se dice carácter ni color histórico de ninguna clase. Personajes, hechos, lenguaje, todo lleva el sello de la época, todo está afectado del mismo convencionalismo, de la misma falsedad. No es, sin embargo, lo peor que carezca de realidad histórica; lo peor es que carece de realidad humana y artística, de sensibilidad y de emoción. No aspira a convencer; aspira sólo a entretener por el terror sorprendente la imaginación y a sacudir los nervios. No es un drama nacido del corazón, ni tampoco de la cabeza; es un aborto de la imaginación loca, más que loca, alocada. Si por lo efectista de las situaciones y el irrestañable lirismo que destila recuerda nuestro drama clásico, es muy inferior a él en lo que a espontaneidad y genio creador se refiere. Sobrevive el viejo espíritu del teatro lopesco y calderoniano; pero el genio del artista, superior a sus mismos extravíos, se ha perdido definitivamente. *Imaginativos puros*, como los llama J. Ixart, nuestros dramaturgos románticos no vieron del romanticismo más que la parte puramente exterior, la vestidura poética, las situaciones de bulto, cuanto en el romanticismo había de artificial y grotesco, en suma. No quiere esto decir que no haya en todos y cada uno de los dramas románticos algo bueno, algún carácter o alguna escena de valor humano y artístico; pero la obra total se resiente del convencionalismo del tiempo en que fué escrita, tiempo de agitación y de delirio, en que no se vive más que de la imaginación, exagerándolo todo,

mixtificándolo todo, viendo en cada situación un espeluznante melodrama. No se busca la convicción racional o emotiva que resulta del desarrollo natural de las ideas, pasiones o sentimientos; no se ahonda en el alma de los personajes para descubrir en ella el móvil de la acción; no se justifica la tremenda tragedia que quiere ponerse en evidencia. Los dramaturgos huyen de lo común, en lo cual pueden tener razón; pero se equivocan creyendo que lo extraordinario puede resultar de una simple arquitectura exterior, de un simple efecto escénico. Y esto es lo que en realidad ocurre, lo mismo en *La conjuración de Venecia* que en *El Trovador* que en *Los amantes de Teruel*, por no citar más que las piezas principales. La tragedia no está en la verdad de los sentimientos, sino sólo en el juego teatral, en la ampulosidad y lirismo del lenguaje, en el frenesí de las acciones y de los gestos. "Sólo los títulos de los dramas", escribe Ixart, "denuncian la sobreexcitación de las pasiones, en plena guerra civil, sangrienta y feroz, entre incendios anárquicos de conventos, con las primeras luchas políticas de motines a diario, toques de rebato, armamentos de paisanos y cuarteladas. Todo aquel teatro se puebla de espectros fúnebres; acaba siempre en matanzas; forman su nudo amores imposibles y fanáticos, *hasta la muerte;* se cierne sobre los personajes el *sino fatal;* arma a las mismas mujeres con dagas y venenos; proclama en todos los tonos los derechos de la pasión en lo moral, o del genio, en lo literario." El dramaturgo no parece perseguir otro fin que el de aterrorizar a los espectadores, acumulando tragedia sobre tragedia, fatalidad sobre fatalidad. Sin duda, mientras se asiste a la representación, no debe ser fácil sus-

traerse a ese terror provocado por medios artificiales. Luego, al salir a la calle, visto a la verdadera luz de la razón y del sentimiento, todo aquello se nos aparece como lo que en realidad es: un grotesco melodrama, un burdo espectáculo de escenario.

Esto dicho, no hemos de excusarnos de no detenernos en el estudio particular de cada uno de esos dramas, pues si es verdad que en todos ellos hay, como decimos, y como no podría ser de otra manera, algo bueno, verdad es también que lo malo excede a lo bueno, lo falso a lo verdadero, y verdad que ninguno de esos dramas está en relación con nuestra sensibilidad, ni por consiguiente, nos dice cosa mayor.

El titulado *Don Alvaro o la fuerza del sino,* del **Duque de Rivas**—Angel Saavedra (1791-1865)—, es acaso el más romántico de todos, y es, en la opinión de varios críticos, un buen drama: "Obra de las más grandes que la historia del Teatro registra", al decir del señor Bonilla y San Martín. No lo creemos nosotros así, aunque no dejamos de reconocer que en la pieza hay escenas de indiscutible belleza.

Lo que distingue esencialmente el drama del Duque de Rivas de los demás dramas románticos de esta época, es la idea que lo inspira, o digamos, el problema que plantea: el problema de la fatalidad. No es sólo que la fatalidad intervenga en la acción, pues interviene en el noventa y nueve por ciento del drama romántico y no romántico; sino que la fatalidad en sí misma es el contenido del drama, es el drama. Hay también en él, según vamos a ver, una pasión de amor y otra de venganza, en lo cual coincide con varios de los restantes dramas románticos; pero a diferencia de lo que en todos éstos

ocurre, en los cuales una o las dos pasiones son la acción principal, en el *Don Alvaro,* amor y venganza no son más que simples manifestaciones, revelaciones de la fatalidad; son los hilos conductores de la fatalidad, la fatalidad en acción. Esta fatalidad es, decimos, el problema capital de la pieza, su verdadera ley dramática, como puede verse por el siguiente resumen:

Empieza el drama con una pintoresca escena popular. En un aguaducho o barraca, a la entrada del antiguo puente de barcas de Triana, varios ciudadanos de Sevilla pasan alegremente la tarde, que es una de las calurosas de julio. En seguida sabemos que entre los habitantes de Sevilla se cuenta un indiano misterioso, rico, muy buen mozo, valiente y generoso, un verdadero héroe de novela romántica. Sabemos también que este indiano tiene amores con doña Leonor, hija del Marqués de Calatrava, el cual no aprueba esos amores, sencillamente porque el señor Marqués "tiene mucho copete y sobrada vanidad para permitir que un advenedizo sea su yerno". Hay que advertir que el bueno del Marqués está arruinado, y que su hija, "con todos sus pergaminos, está muerta de hambre". Con el fin de frustrar esos amores, el Marqués hase llevado a su hija a una casa de campo. Durante la conversación ha ido anocheciendo. La escena oscurecida, "don Alvaro sale embozado en una capa de seda, con un gran sombrero blanco, botines y espuelas; cruza lentamente la escena mirando con dignidad y melancolía a todos lados, y se va por el puente. Todos lo observan en gran silencio". ¿A dónde irá don Alvaro? El dueño de la barraca ve pasar todos los días a un negro con dos caballos, y hoy ha pasado con tres. No cabe duda; don Alvaro va a rap-

tar a doña Leonor. Uno de los tertulianos, celoso canónigo, dará aviso al padre. Es ya de noche, y estamos en la casa del Marqués. Después de decirse varias cosas, retírase éste a su cuarto y doña Leonor se dispone para la fuga. En efecto, acaban de dar las doce y ya se oyen fuera las pisadas de los caballos. A la vista de don Alvaro, Leonor vacila, lo cual hace que el indiano proteste en frases de este calibre:

Destrozado
tengo yo el corazón... ¿Dónde está, dónde,
vuestro amor, vuestro firme juramento?
.....
¡Pérfida! ¿Te complaces
en levantarme al trono del Eterno
para después hundirme en el Infierno?...

Doña Leonor. **No, no, te adoro.** (Echándose en sus brazos.) **¡Don Alvaro!... ¡Mi bien!... Vamos, sí, vamos.**

Y van hacia el balcón por donde han de escapar. De pronto, óyese ruido; doña Leonor se asusta y don Alvaro prepara una pistola. Abrese la puerta, y entra el Marqués. A los apóstrofes que éste le dirige, contesta don Alvaro:

¡Señor Marqués de Calatrava! Mas, ¡ah!, no: tenéis derecho para todo... Vuestra hija es inocente... Tan pura como el aliento de los ángeles que rodean el trono del Altísimo. La sospecha a que puede dar origen mi presencia aquí a tales horas concluya con mi muerte; salga envolviendo mi cadáver como si fuera mi mortaja... Sí, debo morir..., pero a vuestras manos. (Pone una rodilla en tierra.) **Espero resignado el golpe, no lo resistiré; ya me tenéis desarmado.** (Arroja la pistola, la cual, al dar en tierra, se dispara y hiere al Marqués, que cae moribundo en los brazos de su hija y de los criados, dando un alarido.)

Marqués.—Muerto soy... ¡Ay de mí!

Don Alvaro.—¡Dios mío! ¡Arma funesta! ¡Noche terrible!

Después de la catástrofe anterior, seguida, según más tarde se nos dice, de una pelea entre los criados del Marqués de Calatrava y los de don Alvaro, éste y doña Leonor han desaparecido, cada uno por su lado. Doña Leonor, después de vivir oculta durante un año, lo cual hace que todos, incluso don Alvaro, la crean muerta en la reyerta de la noche fatal, acuerda retirarse a una ermita vecina al monasterio de los Angeles, en el cercano pueblo de Hornachuelos. Los dos hijos del difunto Marqués, don Alfonso y don Carlos, han jurado vengar la muerte de su padre, y salen en busca del indiano. De un salto pasamos, en la jornada tercera, a Italia, donde nos encontramos con el hijo mayor del Marqués, don Carlos, oficial que es del Ejército español. En la escena primera lo vemos jugando a las cartas con otros oficiales. El juego acaba en riña, y entre insultos y estocadas salen todos al campo. Cuando don Carlos, atacado por los otros oficiales, está a punto de perecer, surge de improviso don Alvaro, conocido por el nombre de don Fadrique, y que es ahora capitán de granaderos en el Ejército español. Corre a su defensa, por supuesto, sin conocerlo, pues también el hijo del Marqués ha cambiado su nombre por el de don Félix, y le salva la vida. Otro salto, y estamos en el campo de batalla. Don Alvaro pelea valientemente a la cabeza de sus granaderos, pero pronto cae herido. Don Carlos (don Félix), que desde que aquél le ha salvado la vida es su amigo íntimo, toma a su cuidado la curación del herido. Sintiéndose morir, encárgale éste recoja y queme, después de su muerte y sin abrirlo, un legajo de papeles que hay en su maleta. Don Carlos, que ya está un poco sospechoso porque habiendo pronunciado una o dos veces el

nombre de *Calatrava* ha visto el terrible efecto que causaba en el herido, y tras breve lucha entre si cumplirá o no la palabra dada de no mirar los papeles del legajo, ansiando vengar la muerte de su padre, objeto de su venida a Italia, decídese a abrir la maleta en cuestión, y lo primero con que se encuentra es nada menos que con un retrato de su hermana doña Leonor. Ya tenemos, pues, descubierto a don Alvaro, el cual, como tenía que suceder, no ha muerto de sus heridas. Ello quiere decir que tenemos también el inevitable duelo, don Carlos habiéndose ya revelado como quién es. Antes de batirse, los dos héroes nos cuentan algo de su vida; y don Alvaro es informado de que doña Leonor vive. Del indiano sabemos ahora que es de origen "excelso y puro". Como era de esperar, el resultado del duelo es la muerte del hijo del Marqués. En la misma jornada (cuarta), vemos a don Alvaro próximo a sufrir la pena capital, por haber violado las leyes sobre desafíos. Antes de que llegue el momento de ser pasado por las armas, las tropas enemigas entran en la ciudad, y don Alvaro, dejando la prisión en que está, lánzase al combate. Al empezar la jornada quinta nos hallamos otra vez en el monasterio de los Angeles. Aquí vive retirado desde hace ya cuatro años don Alvaro, el cual lleva el nombre de P. Rafael. Pero el otro hijo del Marqués, que estuvo recorriendo el mundo en su persecución, ha sabido por un "imprevisto acaso" que don Alvaro entró en el monasterio de los Angeles, y aquí viene a buscarlo. Otro duelo, por supuesto, pues ya el hijo del Marqués ha traído consigo las dos espadas necesarias. Lo que de la vida del indiano nos faltaba por saber, que era poco menos que todo, lo aprendemos ahora, por

cuanto que don Alfonso ha estado en el Nuevo Mundo, y precisamente en Lima, patria de don Alvaro. Y lo que aprendemos es que éste es hijo de un "Virrey fementido", es decir, rebelde a España. El duelo tiene lugar delante mismo de la ermita donde vive retirada doña Leonor, y el resultado es, naturalmente, que don Alfonso cae herido. En la agonía, pide la confesión. Don Alvaro, ignorando quién pueda ser la persona que la habita, suponiendo sea un fraile cualquiera, corre a la ermita a pedirle al supuesto fraile acuda a confesar al moribundo. Llama a la puerta, y aparece doña Leonor, vestida con un saco:

Doña Leonor.—Huid, temerario; temed la ira del cielo.
Don Alvaro.—¡Una mujer!... ¡Cielos!... ¡Qué acento!... ¡Es un espectro!... Imagen adorada... ¡Leonor! ¡Leonor!
Don Alfonso.—¡Leonor! ¿Qué escucho? ¡Mi hermana!
Doña Leonor.—¡Dios mío! ¿Es don Alvaro?... El es... ¡Don Alvaro!
Don Alfonso.—¡Oh, furia! Ella es... ¡Estaba aquí con su seductor!... ¡Hipócritas! ¡¡¡Leonor!!!
Doña Leonor.—¡Cielos!... ¡Otra voz conocida!... Mas ¿qué veo?...
Don Alfonso.—¡Ves al último de tu infeliz familia!
Doña Leonor.—¡Hermano mío!... ¡Alfonso!
Don Alfonso.—Toma, causa de tantos desastres, recibe el premio de tu deshonra... (Hiriendo a Leonor con un puñal.) Muero vengado.
Don Alvaro.—¡Desdichado!... ¿Qué hiciste?... ¡Leonor! ¿Eras tú?... ¿Tan cerca de mí estabas?... ¡Ay! (Se inclina hacia ella.) Aun respira..., aun palpita aquel corazón todo mío... Angel de mi vida..., vive, vive, yo te adoro... ¡Te hallé por fin..., sí, te hallé... muerta! (Queda inmóvil.)

ESCENA ULTIMA

(Hay un rato de silencio; los truenos resuenan más fuertes que nunca; crecen los relámpagos, y se oye cantar a lo

lejos el "Miserere" a la Comunidad, que se acerca lentamente.)

Voz dentro.—Aquí, aquí. ¡Qué horror!

(Don Alvaro vuelve en sí, y luego huye hacia la montaña. Sale el P. Guardián con la Comunidad, que queda asombrada.)

P. Guardián.—¡Dios mío!... ¡Sangre derramada! ¡Cadáveres!... ¡La mujer penitente!

Todos los frailes.—¡Una mujer!... ¡Cielos!

P. Guardián.—¡Padre Rafael!

Don Alvaro. (Desde un risco, con sonrisa diabólica, todo convulso.)—**Busca, imbécil, al Padre Rafael... Yo soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador... Huid, miserables.**

Todos.—¡Jesús, Jesús!

Don Alvaro.—Infierno, abre tu boca y trágame. Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción... (Sube a lo más alto del monte y se precipita.)

El Padre Guardián y los frailes (aterrados y en actitudes diversas).—**¡Misericordia, Señor! ¡Misericordia!**

Tal es el drama magno de la literatura romántica española. Su romanticismo no es discutible, ni en la técnica ni en el espíritu. La acción, que dura varios años, se mueve libremente, nada menos que entre España e Italia, tocando en América. Tenemos el obligado héroe anónimo, héroe en todos sentidos; escenas cómicas, o digamos mejor, de realismo pintoresco y popular, y escenas trágicas; cinco jornadas, prosa y verso. La idea más romántica, la fatalidad, lo guía todo; y sobre la fatalidad, con ella enlazadas, una enorme pasión de amor y otra más enorme pasión de venganza. Una taberna o aguaducho, campo de batalla, convento de frailes, relámpagos y truenos arriba, y moribundos, suicida y *Miserere* abajo: todo romántico, decididamente romántico.

¿La obra...? Repetidas veces se ha dicho de ella que

la concepción vale más que la ejecución. Azorin, que ha analizado extensamente el drama, lo compara a una cinta cinematográfica "en la que, de cuando en cuando, percibimos resquebrajaduras, opacidades, manchas". Es decir, que es un drama técnicamente mal hecho, sobre lo cual poca o ninguna duda puede caber. No hay verdadero enlace dramático entre las varias jornadas y escenas, viniendo a ser cada una de ellas en sí misma un cuadro acabado; sucediéndose la una a la otra como en la galería de un Museo una pintura a otra pintura, dejando entre cada dos un marco, un pedazo de pared. La motivación total del drama no tiene tampoco más rigor ni más encadenamiento, hasta tocar en lo caprichoso y absurdo.

La motivación... Titúlase el drama *Don Alvaro o la fuerza del sino*. Una vez acabado de leer, es este segundo título o subtítulo el que se nos queda más presente, con el contenido dramático que en sí lleva y que de la pieza recogemos. *La fuerza del sino:* es la idea total, el problema que el Duque de Rivas ha querido presentar, si bien no faltaba del todo razón a los que en su día afirmaban no haber querido el Duque presentar problema alguno, y no responder la obra a una idea dramáticamente pensada y desarrollada, sino ser toda ella, y esto parece muchas veces, una sucesión de caprichos, un puro entretenimiento de escenario, sin mayor ni más oculta trascendencia. Pero el título *La fuerza del sino* tiene su significado propio, harto expresivo y muy elocuente a continuación del de *Don Alvaro,* y nosotros queremos reconocérselo. He aquí, nos decimos, un hombre, don Alvaro, noble en su origen y en su conducta, moral, grande, un verdadero héroe; y este

héroe es víctima de su sino—acabar con la familia del Marqués de Calatrava—, como cada uno del suyo, y de esto, de la pobre humanidad, pudiera ser él incluso un digno representante. Sobre sus deseos, sobre sus pasiones, sobre su libertad, la ley de su vida, su sino, su fatalidad, rige con absoluto imperio. Nada cabe hacer contra esa ley: en ella están taxativamente preceptuados los acaecimientos de nuestra vida, que no es otra cosa sino el fiel y más o menos involuntario cumplimiento de todos y cada uno de esos preceptos. Nótese que decimos la ley del sino, la fatalidad, y no decimos Dios ni orden cósmico alguno inteligente, lo cual, si de una parte coloca el drama fuera de toda doctrina católica, no menos lo coloca fuera de la concepción que sirve de fondo a la vida y a la tragedia griega, razón por la que no nos parece que sea posible hacer, como más de una vez se ha pretendido, del héroe y de la pieza una tragedia a lo Sófocles: un *Edipo cristiano*. Según nosotros la vemos, la tragedia del dramaturgo griego se presenta como un duelo entre los hombres y los dioses; entre el pecado de aquéllos, que quebranta las leyes eternas, y el castigo de éstos, que afirma el valor universal y eterno de las leyes quebrantadas; entre la inteligencia de los primeros, que inútilmente trata de penetrar en el misterio de la existencia, y la sumisión y obediencia reclamada por los segundos, como rectores del destino humano. La tragedia tiene también por eso un sentido universal, como una ley siempre vigente: "Ningún mortal puede llamarse feliz hasta que, exento de desgracia, haya cruzado la frontera de la vida." Edipo vencido, hasta en su descendencia, humillado, arrepentido, penitente; el hombre vencido, lo que queda

subsistente es el orden divino, el Cosmos. Tremenda tragedia de lucha, es también una tragedia de reconciliación; lo es por lo menos en Sófocles. El mito del cual la tragedia arranca y sobre el cual se proyecta, tiene más correspondencias con el que en el Antiguo y Nuevo Testamento desarrolló el pensamiento judaico cristiano, que con ningún *Don Alvaro*. En el drama del Duque de Rivas no hay semejante duelo ni hay semejante reconciliación. No hay duelo de ninguna clase. La idea de la fatalidad, *la fuerza del sino,* es cosa completamente diferente: es el sino ciego, algo así como una muralla de acero contra la que el pobre mortal se rompe la cabeza. Cierto que no ha faltado quien entendiese la carrera de desgracias de don Alvaro como lógica y religiosa consecuencia del crimen con que acaba la primera jornada, la muerte del Marqués, como un castigo del cielo. Pero la verdad es que no hay tal crimen, para que haya tal castigo. Esa muerte no es imputable a don Alvaro; es imputable a otra fatalidad: a la casualidad de dispararse la pistola. Todo quería don Alvaro menos la muerte del Marqués. Se dirá que la falta empieza en el intento de raptar a doña Leonor (*). Nosotros responderíamos que donde la falta

(*) Así escribe don Leopoldo Augusto de Cueto: Don Alvaro "no es inocente, no lo arrastra fatalmente a la derrota una potestad terrible y misteriosa. Don Alvaro ha arrebatado a Leonor del hogar paterno, violando la moral, el honor y las leyes; Don Alvaro, en la vida penitente, no ha alcanzado a sacudir de su alma los ímpetus del orgullo mundano, y, extremadas o no, todas las desgracias que le sobrevienen son consecuencia de sus pasiones y de su delito... *(Don Alvaro)* es una lección tremenda de la moral cristiana". *Discurso*, etc. (Bibliografía). En otro lugar leemos: "En el *Don Alvaro*... los lances, aunque íntimamente conexos entre sí, no van naciendo sucesivamente de la conducta anterior de los personajes..., sino del incontrastable poder del destino, de las inmutables leyes de la suerte, de *la fuerza del sino*" (T. III de *El Artista)*. Ahora lo entendemos menos.

empieza es en la ridícula actitud caballeresca del arruinado Marqués de Calatrava, que tal rapto inspira. Y esta interpretación hasta tendría en su apoyo el hecho, que parece providencial, de que la verdadera víctima del sino no es tanto don Alvaro como la familia del Marqués. Porque, desde luego, no creemos que allá arriba en el cielo existan tales códigos y tales actitudes caballerescas, y sería en descrédito de los que en él tienen la dicha de morar suponer que tan obstinada y terriblemente persiguen a don Alvaro por pretender éste violar esos códigos y esas actitudes. Habría que admitir también que el cielo europeo y el americano son más tolerantes y más clementes que el nuestro español, y, en resumen, que nacer en España es nacer expuesto a incurrir en la venganza de los dioses tutelares de nuestra hidalguía y de nuestra caballería andante. Ni Dios ni principio alguno inteligente aparece en el drama. "Soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador", que dice don Alvaro al final, no quiere decir ni más ni menos que "soy una víctima de mi sino, soy el sino exterminador". El Dios cuya misericordia invocan los frailes, no ha intervenido para nada en el drama. Otra cosa sería pensar muy mal de Dios. Sacamos, pues, en conclusión que don Alvaro, como cada pobre hombre, es una víctima de su sino. La fatalidad dirige nuestra vida. La idea tiene todo lo menos de nueva que puede tener. Si el drama del Duque de Rivas no se salva por la concreta dramatización de la idea; si la ejecución no vale más que la concepción, realmente vale bien poco. Vale menos que la otra vieja idea de que *La vida es sueño.*

Pero lo que en la ejecución ocurre es que ni hay tal

fatalidad, ni hay tal sino, ni hay cosa que lo valga. La fatalidad que en el *Don Alvaro* interviene es lo que acostumbramos llamar *casualidad*. El drama no es otra cosa: una sucesión de *casualidades*. *Casualidad* es la muerte del Marqués, *casualidad* es el encuentro de don Carlos y de don Alvaro en Italia, descubrimiento de éste y muerte de aquél; *casualidad* es el hallazgo del indiano por don Alfonso en el monasterio de los Angeles, *casualidad* es la aparición final de doña Leonor. Todo es *casualidad* en *La fuerza del sino*. Lo curioso, sin embargo, es que, acaeciendo todo casualmente, la casualidad está excluída del drama. Todo es obra de la casualidad y nada es obra de la casualidad. Es la casualidad lo imprevisto, lo espontáneo e inesperado, la interjección desarticulada. La casualidad es en el *Don Alvaro* todo lo contrario: es lo previsto, lo fatal y anticipado, lo ordenado y arreglado, el hecho articulado: el efecto resultado querido de una causa. Esta causa la crea el Duque de Rivas cada vez que quiere hacer desgraciado a su héroe. Pasando por alto lo del frustrado rapto de doña Leonor, aparición del Marqués de Calatrava, disparo de la pistola, causa de la primera desgracia, considérese luego la complicada tramoya montada para poner frente a frente, en Italia, a don Alvaro y el hijo mayor del Marqués, hasta hacer de los oficiales del Ejército perfectos rufianes. La misma tramoya, esta vez explicada por un "imprevisto acaso", para poner frente a frente en España, y precisamente en el monasterio de los Angeles, donde doña Leonor está guardada para el final, como en conserva, al indiano y a don Alfonso, etc., etc. Es una combinación artificial de circunstancias que el autor hace en cada caso. Estamos dis-

puestos a conceder cuanto de caprichoso y raro pueda existir en la manifestación de la fatalidad, casualidad, sino o lo que se quiera. Lo que no estamos dispuestos a conceder es que se manifieste a través de y por medio de arreglos tan evidentes como los preparados por el Duque de Rivas. Forzando las cosas como el autor las fuerza, tan fácil es que don Alvaro mate a la familia toda del Marqués de Calatrava, como que mate a media ciudad de Sevilla. A fuerza de apurar la casualidad, ni la casualidad es ya admisible.

Esta falta de sentido y exageración a que el romanticismo llevó todas sus escenas trágicas es lo que hoy nos resulta insoportable. Estamos frente a un drama puramente teatral, puramente escénico. Lo que a todo este drama le falta es motivación y lógica y sentido común. Los caracteres en él no representan absolutamente nada; son figuras de escenario. ¿Cuál es aquí el móvil de la tragedia? En el teatro griego ese móvil se oculta frecuentemente en el mito. Esto para nosotros ya no tiene sentido, aunque sí lo tiene, y muy grande, la lucha y actitud trágicas de los hombres y mujeres puestos en escena; el valor estoico con que desafían a los dioses desde lo alto de la roca del Cáucaso. No comprendemos muy bien la desgracia o crimen inicial de Edipo; pero sí sentimos en toda su grandeza el horror del incesto y el sufrimiento moral que sienten Edipo y Iocasta. En Shakespeare es el carácter mismo, el temperamento del héroe, el móvil de la tragedia. Hamlet lleva consigo su tragedia, igual que Macbeth y que Otelo: esa es su fatalidad. El número de víctimas ya no nos importa; lo mismo da que sea una que una docena; lo que nos importa es la repetida y contradic-

toria vibración de las almas, su placer y su dolor, su lucha trágica. En el drama romántico, en cambio, lo que más parece importar es el número de víctimas, porque si no nos interesamos por los muertos, ¿por quién hemos de interesarnos? Ni don Alvaro ni doña Leonor tienen complicación alguna de corazón ni de cabeza. El amor entre ellos carece de todo atractivo y de toda grandeza. ¿Dónde está la lucha trágica que dé vida y realce a estos personajes? ¿Dónde están las víctimas del sino, de la fatalidad? ¿Dónde está la tragedia? Nada más que en simples y casuales acaecimientos: en la muerte de unas cuantas personas, tragedia insignificante comparada con la que cada día se desarrolla sobre el escenario de nuestro adorable planeta. No es sentimiento alguno noble, ninguna pasión justificada e invencible, ni es preocupación alguna de índole cerebral y de trascendencia metafísica: la emoción ante la muerte, ante el destino, tragedia que ha venido a sustituir en nuestro arte moderno lo desigual de la lucha entre los hombres y los dioses del arte clásico, lo que da vida y grandeza a estos personajes y a estos dramas. Don Alvaro no es el *Obermann* que se siente triturado en la rueda del eterno y misterioso girar del molino de la vida. Don Alvaro es (¡atención!, lector amable, que aquí está toda la motivación del drama, que no es ni la fatalidad, ni el sino, ni siquiera la casualidad) un buen hidalgo, siglos XVII o XVIII españoles, tan rígido de alma como de cuerpo, tan enfático y oratorio y tan movido por el sentimiento de un honor caballeresco, honor que si algún día pudo ser trágico hoy no es ni siquiera cómico, como sus ancestrales lopescos y calderonianos, fantoches de escenario. Con un poco menos

de rigidez y de énfasis oratorio, con un poco menos de ese anticuado honor caballeresco, poco o nada de cuanto sucede en el drama tendría lugar a suceder. No sucedería seguramente la muerte del Marqués de Calatrava si don Alvaro se dejase guiar un poco más por el amor que por el teatralismo, y el Sino no se vería precisado a tener que desmontar el mecanismo cósmico para tomar venganza del héroe: quizás hubiese el Sino entonado un glorioso epitalamio a las bodas de don Alvaro el Indiano y de doña Leonor de Calatrava. Si la fuerza del sino no es en verdad mayor ni más terrible que lo es en el caso de don Alvaro, no hay ciertamente por qué arrepentirse de haber nacido. Basta, para conjurarlo, con hacer un pequeño viaje a París o a Londres. Pero sí, hay también una tremenda fatalidad en el drama del Duque de Rivas: la fatalidad de que don Alvaro sea como es y se conduzca como se conduce. Mucho lo sentimos por él, pero su sino no es el nuestro.

Empezamos por reconocer que existen en el *Don Alvaro* escenas de indiscutible belleza, y ahora reconocemos también que esas escenas bellas lo son más por lo poético que por lo dramático. Tales, por ejemplo, las escenas con que empiezan las jornadas primera (aguaducho a la entrada del antiguo puente de barcas de Triana), segunda (interior del mesón de la villa de Hornachuelos), quinta (interior del claustro bajo del convento de los Angeles) y acaso otras. Son las citadas escenas cuadros de costumbres, pinturas llenas de color y de vida, paisajes populares, no precisamente finos, pero sí pintorescos. El Duque de Rivas los adorna con infinitos detalles que su fantasía creadora le sugiere, y el resultado es un conjunto brillante, un panorama de co-

lores. Es su arte esencialmente pictórico, y como pintor ve y presenta la realidad. Así el *Don Alvaro,* que como drama no vale gran cosa, es admirable en cuanto a decoración y presentación escénica. He aquí uno de esos cuadros decorativos: "El teatro representa una plataforma en la ladera de una áspera montaña. A la izquierda precipicios y derrumbaderos. Al frente un profundo valle atravesado por un riachuelo, en cuyo margen se ve, a lo lejos, la villa de Hornachuelos, terminando al fondo en altas montañas." Es la visión de un pintor. Pero no es solamente el escenario; los mismos personajes están vistos pictóricamente. Ya hemos copiado la entrada primera de don Alvaro en la escena. Otra presentación del héroe: "El teatro representa una selva en noche muy oscura. Aparece al fondo don Alvaro, solo, vestido de capitán de Granaderos." Y ésta otra, de la heroína: "Doña Leonor, vestida con un saco, y esparcidos los cabellos, pálida y desfigurada, aparece a la puerta de la gruta." Excelente todo como pintura.

Tanta o más importancia que como autor del *Don Alvaro* tiene el Duque de Rivas como autor de los *Romances históricos.* En ellos aparece el ilustre aristócrata como el restaurador de la poesía más nacional que España posee, precisamente en una época en que el romance estaba en descrédito. No queremos decir con esto que el Duque de Rivas resucitase el tipo del romance viejo, con su espíritu medioeval, cosa completamente imposible y probablemente inútil en el siglo XIX; queremos decir tan sólo que dió nueva vida al género y trajo hasta nosotros ecos del mundo desaparecido. Otra vez volvemos a ver desfilar por estos romances figuras y sucesos de la historia patria, y nos

recreamos con las aventuras, históricas o legendarias, del rey don Pedro el Cruel—*Una antigualla de Sevilla, El Alcázar de Sevilla, El fratricidio;* con la lectura del trágico fin del privado del rey don Juan II—*Don Alvaro de Luna;* con la de las andanzas amorosas de *El Conde de Villamediana,* y las del mismo Felipe II—*Una noche en Madrid;* con la de episodios de la vida de Colón—*Recuerdos de un grande hombre;* finalmente, con la de algún suceso tan contemporáneo como la guerra de la independencia—*Bailén.*

Naturalmente, es el romance en manos del Duque de Rivas lo que podía esperarse de un poeta romántico y pictórico: tema lírico y de descripción prolija, en contraste con la sobriedad y acento épico de los viejos romances históricos. Pero, como decimos, apenas era dado reproducir estos caracteres. Las cosas suceden una sola vez. De lo que se trataba en el siglo XIX era de nacionalizar el género, devolverle su glorioso prestigio, y esto fué lo que el Duque de Rivas hizo. Amén de esto, y aunque excesivamente recargados, hay en sus romances cuadros hermosos, descripciones admirables. He aquí el rico cuadro tizianesco en que nos presenta al rey Carlos I, en el romance *El castellano leal:*

En una anchurosa cuadra
del alcázar de Toledo,
cuyas paredes adornan
ricos tapices flamencos,
al lado de una gran mesa
que cubre de terciopelo
napolitano tapete
con borlones de oro y flecos,
ante un sillón de respaldo,
que entre bordado arabesco
los timbres de España ostenta
y el águila del Imperio,

de pie estaba Carlos Quinto,
que en España era primero,
con gallardo y noble talle,
con noble y tranquilo aspecto.
De brocado de oro y blanco
viste tabardo tudesco,
de rubias martas orlado,
y desabrochado y suelto,
dejando ver un justillo
de raso jalde, cubierto
con primorosos bordados
y costosos sobrepuestos,
y la excelsa y noble insignia
del Toisón de oro, pendiendo
de una preciosa cadena
en la mitad de su pecho.
Un birrete de velludo
con un blanco airón, sujeto
por un joyel de diamantes
y un antiguo camafeo,
descubre por ambos lados,
tanta majestad cubriendo,
rubio, cual barba y bigote,
bien atusado el cabello.
Apoyada en la cadera
la potente diestra ha puesto,
que aprieta dos guantes de ámbar
y un primoroso mosquero,
y con la siniestra halaga
de un mastín muy corpulento,
blanco y las orejas rubias,
el ancho y carnoso cuello.

Dentro del mismo género del romance histórico, el mayor esfuerzo del Duque está representado por la obra titulada *El Moro Expósito*, en la que resucita la vieja y tremenda leyenda épica de los Siete Infantes de Lara, los siete hijos de Gonzalo Gustios, señor de Lara, traicioneramente sacrificados a manos de los moros por su tío Ruy Velázquez, y vengados por su medio

hermano, Mudarra (el moro expósito), hijo bastardo de Gonzalo Gustios y de la hermana del hagib Almanzor, que da la muerte a Ruy Velázquez. Otra parte del contenido la constituyen los amores de Mudarra y la hermosa Kerima, personaje de fantasía, pero poéticamente concebido por el Duque.

La obra en sí misma tiene más importancia histórica que literaria. Escrita hacia 1830, antes del *Don Alvaro* y de la mayor parte de los *Romances históricos,* es la primera gran producción del romanticismo nacional. Hasta entonces el mismo Duque había figurado como un neoclásico, y fué bajo la influencia del ex Embajador inglés en Madrid, John Hookham Frere, a quien conoció durante su residencia de emigrado (el Duque) en la isla de Malta, como escribió *El Moro Expósito,* pasándose ya decididamente a las filas del romanticismo. Al mismo ex Embajador dedicó el Duque su obra. Desde el punto de vista literario, resiéntese ésta, en primer lugar, del uso del romance endecasílabo, que cae fuera de la tradición nacional, y resulta en extremo largo y monótono. Sólo por esto valen mucho más los *Romances históricos,* en los que el metro usado es el octosílabo, el verdadero romance. Pero además, el tema épico está tratado con el exceso de libertad, fantasía y lirismo de un poeta romántico, desconocedor, por otra parte, de la España medioeval. Mudarra mismo no es más que un héroe romántico, hasta cierto punto hermano de don Alvaro, igual que Kerima es hermana espiritual de doña Leonor; y tan lejos aquél del Mudarra de la epopeya, como el romanticismo del siglo XIX estaba lejos del clasicismo épico de los siglos X y XI. "Au total", dice Menéndez Pidal "l'oeuvre ainsi élaborée par le duc de

Rivas est un poème romanesque dans le genre de *Marmion,* ou du *Lord des Iles,* et des autres poemes de Walter Scott."

BIBLIOGRAFIA

Francisco Martínez de la Rosa, *La conjuración de Venecia, año de 1310,* edited with introduction, notes and vocabulary by Arthur L. Owen and John Thomas Lister, Benj. H. Sanborn and Co., 1919. *Obras completas (Colección de los mejores autores españoles),* TT. XXVIII y XXXII.

Antonio García Gutiérrez, *El Trovador,* edited with notes and vocabulary by H. H. Vaughan, D. C. Heath and Co., 1908. *El Trovador,* ed. A. Bonilla y San Martín, Madrid, 1916. *Obras escogidas,* Madrid, 1866.

Nicholson B. Adams, *The Romantic Dramas of García Gutiérrez,* ed. de El Instituto de las Españas, New York, 1922. Carl August Regensburger, *Ueber den Trovador des García Gutiérrez, die Quelle von Verdis Oper "Il Trovatore",* Berlín, 1911.

Juan E. Hartzenbusch, *Los amantes de Teruel,* with introduction notes and vocabulary, by G. W. Umphrey, D. C. Heath and Co., 1920. *Obras (Colección de escritores castellanos),* Madrid, 1887-1892, 5 T.

Angel Saavedra, Duque de Rivas, *Obras (Colección de escritores castellanos),* Madrid, 1894-1904, 7 T. *Romances,* ed. de **C. C.** (ed. de Cipriano Rivas Cherif), Madrid, 1912, 2 T.

Azorín, *Rivas y Larra,* T. XVIII de sus *Obras completas.* Del mismo: *El Duque de Rivas,* en *Clásicos y Modernos,* T. XII de sus *Obras completas.* Juan Valera, *Don Angel R. de Saavedra, Duque de Rivas,* en el T. XXVII de sus *Obras completas.* Leopoldo Augusto de Cueto, *Discurso necrológico literario en elogio del Duque de Rivas,* Madrid, 1866. Del mismo: *Examen del Don Alvaro,* en el T. III de *El Artista,* pp. 106 y ss., y 110 y ss. C. A. *Don Alvaro...,* en el T. I de *El Artista,* pp. 153 y ss. E. de O., *Don Angel de Saavedra,* ídem, íd., pp. 175 y ss. Ch. de Mazade, *Poètes modernes de l'Espagne, Le Duc de Rivas,* en *Revue des Deux Mondes,* T. XIII, 1846, pp. 321 y ss. Gavino Tejado, *Escritores contemporáneos: El Duque de Rivas,* en *El Siglo Pintoresco,* T. I, Madrid, 1845, pp. 220 y ss. Fermín Gonzalo Morón, *El*

Duque de Rivas considerado como poeta dramático, en la *Revista de España y del Extranjero*, T. IX, Madrid, 1844, pp. 42 y ss., 117 y ss., 356 y ss. Ramón Menéndez Pidal, *L'epopée castillane à travers la littérature espagnole*, trad. de Henri Mérimée, París, 1910 (véase el capítulo VII: *La matière épique dans la poésie moderne).*

CAPITULO X

JOSE DE ESPRONCEDA.—Espronceda y Byron.—Su diferenciación.—Espronceda como poeta.—Estudio y crítica de su obra.—Bibliografía.

En la historia de nuestra literatura moderna viene pasando **José de Espronceda** (1808-1842), como hombre no menos que como poeta, por el Byron español. Poco gustamos nosotros de estas asimilaciones o sustituciones de vidas, artes y nombres, pues, muy frecuentemente, hemos tenido que convencernos de su inexactitud. Fué preciso forjar toda una leyenda alrededor de la vida de nuestro poeta para llegar a esa asimilación, pintándolo como un terrible calavera, revolucionario, mujeriego, etc., con lo cual, y con aumentar, por si lo necesitase, la leyenda de la vida de Byron, se creyó poder parangonarlos. Esta legendaria aureola de calavera, *d'enfant terrible,* adorna aún hoy la figura de Espronceda, y no pocas veces suele servir de fundamento a así dichas críticas literarias. Pues bien; publicada ya la biografía más exacta suya, la de José Cascales Muñoz (*), resulta que ni Espronceda fué irreligioso, sino que fué un regular católico; ni fué el calavera que se nos había venido pintando, sino que fué bastante serio y bastante formal; ni fué tampoco ningún don Juan, antes bien, fué amador fiel; ni fué, finalmente, un revolucionario peligroso, sino sólo un inocente bohemio de la revolución.

(*) Es verdad que la obra del señor Cascales Muñoz tiene mucho de apologético, pero sus conclusiones están tan bien o mejor fundadas que las de los demás biógrafos de Espronceda.

Igual que con su persona ocurre con su poesía. Mucho se ha hablado de la influencia de Byron sobre Espronceda; mucho papel y mucha tinta se han gastado en marcar imitaciones hechas por éste de aquél. Verdad es que el mismo Espronceda quiso dar fundamento a esas críticas, y no es ciertamente éste su menor defecto: el defecto de la *pose* baironiana, defecto que conservó durante toda su vida. Pero si se prescinde de ese gesto baironiano, y no otra cosa es que un gesto; si nos preguntamos por la esencial relación que entre su poesía y la del lord inglés pueda existir, forzoso es reconocer que esa relación no es más ni mayor que la que se da entre el noventa por ciento de los poetas románticos, no pocas veces cínicos y descarados, y casi siempre en actitud de rebeldía contra el medio en que viven y contra todo lo existente.

Entiéndase. Nosotros no negamos, no tenemos interés alguno en ello, que Espronceda se inspirase en Byron o que lo imitase. Nuestra curiosidad literaria no va tan lejos. Quien en conocer esas inspiraciones o imitaciones esté interesado, puede consultar la larga y laboriosa lista que de unas y de otras ha escrito el profesor Philip H. Churchman. Por nuestra parte, nos contentamos con darnos cuenta de la modalidad espiritual y artística de cada uno de los dos poetas. Ahora bien; esta modalidad es, creemos, del todo diferente.

De Byron se ha escrito lo bastante para no tener que escribir aquí más, y sólo a título de término de comparación hemos de recordar algunas de las características de su poesía, aquellas precisamente que, revelando lo más esencial del arte baironiano, revelan también la total diferencia que lo separa del arte de Espronceda.

Al frente de todas ellas figura como la principal el constante tono y fondo de desilusión, de amarga y mórbida tristeza, de desolación de alma y de cuerpo que la poesía de Byron expresa; desilusión en que se esconde una pasión trágica, y que no es causada por esto ni por aquello, sino que es un estado natural y permanente del alma del poeta:

It is that weariness which springs
From all I meet, or hear, or see:
To me no pleasure Beauty brings;
Thine eyes have scarce a charm for me (*).

Esta desolación espiritual y material, que aquí pudiera parecer un poco de cantinela, es el carácter general de los héroes bayronianos: la cuerda que se oye vibrar constantemente en la poesía de Byron:

No more—no more—Oh! never more, my heart,
Canst thou be my sole world, my universe! (**)

El así dicho cinismo de Byron no nos parece que sea en muchas ocasiones otra cosa que un gesto de trágica melancolía: espuma de un mar salado. Para sacar a Byron de esta melancolía necesítanse sensaciones muy fuertes. Estas sensaciones las recibe el poeta particularmente de la naturaleza. Igual que todos los poetas ingleses, y a diferencia de casi todos los españoles, Byron posee el sentido y el gusto de la naturaleza, y ésta es una segunda característica fundamental del poeta y de su poesía:

(*) "Es el tedio causado por todo cuanto encuentro, oigo o veo. La Belleza no me produce placer alguno, y apenas si tus ojos tienen encanto para mí".

(**) "No más—no más—¡Oh!, nunca más puede ya ser mi corazón mi solo mundo, mi universo".

I live not in myself, but I become
Portion of that around me; and to me
High mountains are a feeling, but the hum
Of human cities torture: I can see
Nothing to loathe in nature, save to be
A link reluctant in a fleshly chain,
Classed among creatures, when the soul can flee,
And with the sky, the peak, the heaving plain
Of ocean, or the stars, mingle, and not in vain (*).

Pero la naturaleza que más atractivos tiene para Byron, la que más hondamente le afecta, es la naturaleza en sus manifestaciones grandiosas: la naturaleza en cuyo seno parecen rebullir fuerzas sobrenaturales: mares tempestuosos, aludes de nieve, torrentes de agua y de espuma precipitándose en el fondo del abismo:

The fall of waters! rapid as the light,
The flashing mass foams shaking the abyss;
The hell of waters! where they howl and hiss,
And boil in endless torture... (**),

cielos inmensos, más hermosos en la negrura y tempestad de la noche; montañas gigantes. En medio de esta naturaleza épica, el poeta halla solaz a su melancolía y descanso para sus pasiones:

Where rose the mountains, there to him were friends;
Where rolled the ocean, thereon was his home;
Where a blue sky, and glowing clime, extends,
He had the passion and the power to roam;
The desert, forest, cavern, breaker's foam,

(*) "No vivo en mí, sino que me confundo con lo que me rodea. Las altas montañas me inspiran afección, pero el tumulto de las ciudades me es tortura. Nada veo de aborrecible en la naturaleza, excepto el tener que vivir encadenado a la materia, clasificado entre las criaturas, cuando el alma puede remontarse y confundirse ventajosamente con el cielo, la cumbre, la llanura ondulante del mar o las estrellas."

(**) "El salto de agua, rápido como la luz; la refulgente masa deshaciéndose en espuma y agitándose en el abismo; el infierno en que el agua ruge y silba y hierve en infinita tortura..."

Were unto him companionship; they spake
A mutual tongue, clearer than the tone
Of his land's tongue, which he would oft forsake
For Nature's pages glassed by sunbeams on the lake (*).

Impresiones y expresiones como éstas, del *Childe Harold,* se encuentran en todos los poemas de Byron, y nunca el poeta es más grande que en la contemplación de esta grandiosidad épica de la naturaleza. Una íntima y poética armonía se establece entre la furia de la naturaleza y la furia que agita su alma. Es, en medio de estos paisajes grandiosos, y sólo en medio de ellos, donde Byron halla lo que Manfredo pide a los Espíritus y los Espíritus no pueden concederle—Forgetfulness. ¿Olvido de qué?

Of that which is within me (**).

Mucho es lo que dentro de él hay, mucha pasión tumultuosa. Pero quizás es, entre todas las pasiones, la que más le atormenta la pasión de su Destino. Byron no es un filósofo; es un poeta, pero un poeta atormentado por el enigma de la vida. Padece de la misma misantropía y de la misma duda que Hamlet, cuyas palabras a veces recuerda:

How beautiful is all this visible world!
How glorious in its action and itself!
But we, who name ourselves its sovereigns, we,

(*) "Entre las montañas encontraba sus amigos; su hogar, en el agitado océano; y ante un cielo azul, en la atmósfera luminosa, sentía la pasión y tenía el poder de extasiarse. El desierto, el bosque, la caverna, la espuma del oleaje, eran para él compañeros. Hablaban un mismo lenguaje, más comprensible que el de su patria, el cual frecuentemente olvidaba por las páginas de la Naturaleza vidriadas por los rayos del sol sobre el lago."

(**) "De lo que hay dentro de mí."

Half dust, half deity, alike unfit
To sink or soar... (*).

Esto no agota al hombre Byron, mucho menos aún al poeta, cuya suprema característica es la sed ardiente de la belleza. Lo determina, sin embargo, lo bastante para darse cuenta de la enorme distancia que lo separa de Espronceda. O digamos mejor: de la radical diferencia que entre los dos poetas existe. Casi casi estamos por decir que Espronceda es todo lo contrario de Byron. Esta diferencia no se revela, bien seguro, en todo lo que en uno y en otro existe de superficial, en los desplantes y gestos originales de Byron, y en los desplantes y gestos imitados de Espronceda. Revélase, creemos, en esos tres aspectos fundamentales que acabamos de indicar en Byron: en la relación del poeta consigo mismo, con la naturaleza y con Dios. Entonces nos parece poder oponer a la tristeza y el cansancio de Byron la animación de Espronceda; a la naturaleza épica de aquél, la naturaleza lírica de éste; a la negación y duda del primero, la casi afirmación y fe del segundo.

De la desesperación de Espronceda mucho se ha hablado, y hasta hay un poema así titulado que lleva su nombre. Y cierto, hay en su obra cantos de desesperación; los hay en la obra de todos los poetas, como hay en la vida de todos los hombres momentos de desesperación. Pero lo que late en Espronceda, aquello que permanentemente sobrevive en su alma y que se siente

(*) "¡Cuán hermoso es todo este mundo visible! ¡Qué glorioso en sí mismo y en su obra! Nosotros, en cambio, que nos llamamos sus soberanos: nosotros, medio polvo, medio deidad, igualmente incapaces para hundirnos o elevarnos..."

en sus versos es el entusiasmo, la animación interior que lo posee, aun a su pesar. Se dirá que también en Byron hay animación, y grande. Sin duda, como la hay en el fondo de toda inquietud de alma fuertemente sentida. Pero mientras que esta animación no hace más que agitar y torturar el alma en que anida y llevar el cuerpo de un lado para otro, la animación de Espronceda halla salida y realización plena en la exaltación lírica de cada momento particular. Este momento es infinito; lo verdaderamente transitorio en Espronceda es el momento presente de la desesperación y de la melancolía. No es muy fácil expresar todo esto; el poeta lo ha expresado en su poesía, y lo ha expresado en la forma en que cabía hacerlo: por ejemplo, en las contradicciones en que abunda su más desesperada canción: *A Jarifa en una orgía*—contradicción de deseos, hemos querido decir:

¿Por qué murió para el placer mi alma?
.....
¿Por qué este inquieto, abrasador deseo?
¿Por qué este sentimiento extraño y vago,
Que yo mismo conozco un devaneo,
Y busco aún un seductor halago?
¿Por qué aun fingirme amores y placeres
Que cierto estoy de que serán mentira
.....
Sólo en la paz de los sepulcros creo.
.....
Y busco aún y busco codicioso,
Y aun deleites el alma finge y quiere.

El poeta no puede renunciar a la vida. Su entusiasmo interior, su ansia de vida es más fuerte que su desesperación y que su deseo de paz de muerte. Para Leopardi la vida es una serie de *Ricordanze* dolorosas;

para Espronceda es una inquieta promesa, una tentadora seducción. Esto es lo permanente en él; lo transitorio, frecuentemente falso, es la desesperación. Digamos: el desorden de Byron, su inquietud, su desesperada agitación, son de naturaleza interior; el desorden de Espronceda es más bien exterior. No podemos representarnos al lord inglés disfrutando tranquilamente de las delicias de la familia y de la amistad en la intimidad de la vida retirada; su matrimonio fué un estupendo fracaso, causado en parte por la frialdad de la mujer; sobre todo, por el desorden pasional de Byron. Podemos perfectamente representarnos a Espronceda esposo fiel y ordenado padre de familia: eso sintió en su relación primera con Teresa, y a eso, a casarse y vivir tranquilamente, aspiraba en el momento de morir. Son dos naturalezas opuestas. Byron, mal educado, de origen más bien plebeyo, por casualidad hecho lord y aristócrata, no supo nunca adaptarse al nuevo estado: es siempre un aristócrata plebeyo. Espronceda, mejor educado, de buena familia, siempre en su centro social, es un niño calavera, un bohemio refinado y aristócrata. ¿Por qué esa diferencia fundamental que se advierte entre sus poesías? De un lado las *Serenatas, A la noche, El pescador, La cautiva, A una estrella* (en parte) y otras, incluso algunas patrióticas. De otro lado la *Canción del pirata, El canto del cosaco, El mendigo, El reo de muerte, El verdugo, A Jarifa en una orgía,* etc. En aquéllas el sentimiento es tranquilo, la melancolía es plácida, dulce; domina el lirismo suave, la poesía tierna: el lirismo y la poesía de Espronceda. En éstas el sentimiento es agitado; la melancolía

de *A una estrella* ha desaparecido; el lirismo es revolucionario y tormentoso. Una cosa, sin embargo, no ha podido olvidar Espronceda en estas poesías: el efecto poético, la disposición artística de la composición, la rima musical. Esto es lo natural en Espronceda: es el verdadero poeta. Todo lo demás es tema poético, moda literaria, copia baironiana. ¡Qué lejos estamos aún aquí de las "locas reprensibles digresiones", del pretendido desorden, de las rimas exigidas por el consonante y de otras pedanterías por el estilo que fastidian al lector de *El Diablo Mundo!* Hay entre las poesías de los dos citados grupos la misma diferencia que entre un poeta que con el corazón canta lo suyo, y un poeta que, engañándose a sí mismo, canta lo de otro, o según el estilo de otro, o sugestionado por el canto de otro.

No menos claramente se marca la distancia entre ambos poetas, si comparamos los héroes originales de uno y de otro. Los héroes todos de Byron, si bien bastante menos de lo que se ha dicho, vienen a ser uno mismo: Byron en persona (*). El que aquí más nos interesa es don Juan, por cuanto que también Espronceda lo eligió como héroe de uno de sus poemas—*El Estudiante de Salamanca.* Nada hay de común entre los dos héroes, si se perscinde de la materialidad de las aventuras amorosas, y que tampoco se parecen. El don Juan de Byron es más bien pasivo, una víctima de las circunstancias. Es también, diríase, un personaje fatigado de la vida, a quien la fatalidad arrastra de un lugar

(*) La crítica moderna empieza a descubrir una realidad objetiva en la obra poética de Byron, que hasta ahora había sido generalmente desconocida. V. *Byron and this Century*, by Frederick Erastus Pierce, en *The Literary Review of the New York Evening Post*, abril 26, 1924.

en otro y de una aventura en otra. El don Félix de Espronceda, más en conformidad con el carácter legendario del héroe, es resueltamente activo, acción, plenitud de vida, vibración de entusiasmo. Como Espronceda, como el Adán de *El Diablo Mundo,* sueña con la juventud inmortal, y sueña, sobre todo, con el goce de la vida.

La misma nota melancólica, ya que la melancolía es tono repetido en la poesía de Byron y no infrecuente en la de Espronceda, es de naturaleza totalmente diferente en los dos poetas. Es sombría por lo general la melancolía en Byron, cargada de amargura y de pasión. En Espronceda es más sentimiento, suavizado por la nostalgia y la languidez, que le prestan su poesía. Esta es también la melancolía de Shelley, la melancolía íntima y más plácida que hace presa en las almas plenas de entusiasmo y un poco infantiles, cuando ese entusiasmo se pierde transitoriamente, y cuando el sueño juvenil, por una u otra razón, por una acción o por una contemplación, deja de sonreír. Y por esta melancolía como por aquel entusiasmo, más fina aquélla y más ingenuo éste, no menos que por la escasez o falta total de sentido humorista y por el predominio del sentido de perfección artística, más hay de común entre el alma y la poesía de Shelley y de Espronceda, que entre las de Espronceda y Byron. Sólo renunciando a su verdadera naturaleza pudo Espronceda acercarse algo a Byron; y es precisamente esa deseada, y sólo a medias conseguida, renuncia lo que ha falseado su vida y su obra poética. Fáltale la sinceridad y la ingenuidad candorosa de Shelley para ser él, más en pequeño, no el Byron, sino el Shelley español.

Y esto todo por lo que a la relación del poeta consigo mismo se refiere. En su relación con la naturaleza y con Dios, la diferencia entre Byron y Espronceda es verdadero contraste. En Espronceda, como en el noventa y nueve y medio por ciento de los poetas líricos españoles, la naturaleza es elemento puramente decorativo, charlatanería poética. Además de entrar poco en su poesía, cuando entra es cosa muerta. La naturaleza fué siempre para nuestros poetas líricos, igual que para nuestra psicología religiosa, un cadáver, un arsenal de rimas. Por otra parte, la naturaleza que canta Espronceda es la naturaleza *lírica* (otra vez Shelley), la naturaleza en sus manifestaciones pequeñas, delicadas, finas y sentimentales. Es la "aromosa blanca viola", la serenidad de la luna rielando sobre el lago, el riachuelo murmurador, las auras adormecidas en el seno de las flores, etc. Es también la naturaleza del poeta, su genio poético. ¿Dónde está la naturaleza grandiosa de Byron, el alma tormentosa de Byron, la poesía violenta de Byron? En ninguna parte.

Metafísicamente, Espronceda es un alma cándida y una más cándida inteligencia. Hoy ya sabemos que Espronceda fué bastante buen católico, y por genialidad puede pasar la de algunos críticos que han querido descubrir una filosofía de la duda y del pesimismo en este poeta. "Espronceda", dice don Miguel de Unamuno, "no pudo dudar de ciertas cosas, porque jamás pensó en ellas en serio" (*). El contraste en este caso no resulta precisamente de que Byron no crea y Espronceda crea en la existencia de un Dios, ni del hecho de que

(*) *Mi religión y otros ensayos*, Madrid, 1910, p. 149.

aquél no adore y éste adore a ese Dios, pues también Byron cree y adora, aunque su Dios y los altares de su adoración sean diferentes del Dios y los altares de Espronceda:

> **My altars are the mountains and the ocean,**
> **Earth, air, stars,—all that springs from the great Whole,**
> **Who hath produced, and will receive the soul (*).**

Varias veces admitió Byron la existencia de Dios, y, según parece, hasta hubo de sentir la tentación de hacerse católico—una nueva emoción que hubiera resultado en una nueva desilusión. El contraste resulta de que, frente a ese Dios enigmático, víctima el hombre de la miseria de su existencia, Byron, atormentado por ese enigma y dolido de esa miseria, discute la razón y el derecho de ese Dios, lo desafía e insulta, y, diabólicamente, lo niega. Tal hace Manfredo, tal hace Caín. La protesta de Espronceda contra Dios (introducción al *Diablo Mundo*), aun admitiéndola como sincera, no tiene trascendencia metafísica que valga la pena, ni pasa de una simple protesta inspirada principalmente por sentimientos materiales; no discute ni niega, en definitiva, el derecho de Dios. Lo que aquí se advierte más claramente es que la vida es para Espronceda una realidad inmediata, un gozar y un sufrir materiales; no es un problema trascendental, metafísico, que inquiete su inteligencia y su alma. En Byron fué lo uno y fué lo otro: experiencia primero, cavilación y tormento metafísico luego; y esta cavilación y este tor-

(*) "Mis altares son las montañas y el océano; la tierra, el aire, las estrellas—cuanto nace del gran Todo que ha creado y ha de recibir el alma."

mento, este resentimiento *divino,* se palpan en mucha de su poesía.

Negar ahora que Espronceda imitase a Byron, cosa es, dijimos, que no nos interesa. Nos interesaba solamente darnos cuenta de que el bayronismo es en la persona y en la poesía de Espronceda cosa postiza, modalidad artificial, copiada, y es, como tal, defecto que perjudica la mayor parte de su vida y de su obra. Lo mismo que hace de Byron un hombre original y un poeta genial, hace de Espronceda una mediocridad humana y poética, un imitador que jamás llegó a la originalidad dentro de la imitación. Esto, sin embargo, ha de completarse. Si Byron supera a Espronceda, no es sólo porque sus gestos y desplantes sean originales; es, sencillamente, porque es más poeta. Esos gestos y esos desplantes son unas veces sustancia y otras veces adorno de su poesía, de vez en cuando malos, de vez en cuando buenos. Pero lo que realmente hace su poesía son otras cualidades: la pasión enorme y tumultuosa que la inspira y que en ella late; la audacia de imaginación, la fantasía creadora y la grandeza de la concepción, ya que no siempre de la ejecución; la brillantez de las imágenes; la inquietud, en el fondo dolorosa, que esa poesía expresa; y sobre esa inquietud, sobre ese dinamismo del hombre y del artista, el resplandor sereno y la calma de la belleza en cuya contemplación hombre y artista se extasían; el mágico poder de evocación de esa misma belleza; el sentido original de cínico humorismo que ha creado esa estupenda epopeya del *Don Juan,* modalidad de espíritu por nadie poseída en grado semejante; la sensibilidad, siempre des-

pierta; finalmente, la variedad de la emoción poética, igualmente sensible a la quieta melancolía en que los cipreses aduermen el sueño riente del pequeño Enoch, "joven heredero de un mundo poco menos joven", que a la furia violenta del mar en que boga don Juan; a la despedida del Corsario que a la muerte de Haidée y de Manfredo. Hay detrás de toda esta poesía, el lector no puede menos de sentirlo, y sean cualesquiera sus flaquezas y defectos, una personalidad original, grande, un genio creador que lo menos importante que hizo fué versificar. "Casi todo lo que escribió lo escribió para su desahogo, y el efecto que en nosotros produce es debido a algo que nunca llega a expresarse del todo. Es una especie de discurso dramático salvaje, de una persona en un drama, cuyas palabras se hacen graves, trágicas y patéticas a causa de la luz ardiente que sobre ellas vierte un carácter enérgico y de la transmutación de las circunstancias" (*). Su técnica será criticable, falsos o imperfectos sus metros, flojas sus rimas; su poesía es indiscutible. Es esta poesía lo que, alejado el hombre de nosotros por cien años de putrefacción romántica, conserva aún vivo su nombre, si no en la suprema altura en que quiso ponerlo Matthew Arnold, lo cual es todavía cuestión de gusto, en lugar distinguidamente glorioso. En el eterno tema amoroso del romanticismo, aun prescindiendo de todo lo demás, nadie ha puesto en sus cantos más vida, más pasión y más dolor. Como lo dice uno de los críticos que, con motivo del primer centenario, acaba de revisar la obra

(*) Arthur Symons, *Dramatis Personae*, Indianópolis, 1923, p. 357.

del turbulento poeta, ellos son "la verdadera voz del primer amor" (*).

En todo esto es Espronceda muy inferior. Nada hay en él de verdaderamente extraordinario; y si es duro el juicio que sobre el hombre y el poeta formula Eugenio d'Ors (**), es realmente lamentable el formulado por don Juan Valera al declararlo poeta superior a Goethe y a Shelley. Espronceda es, nos parece, poeta inspirado, y es un versificador fino. Hay en él y en su poesía más pasión falsa que verdadero sentimiento (es el resultado de la imitación baironiana), mucho pesimismo de cabaret y mucha vanidad, mucha fanfarronería de niño travieso. Si jamás desciende de cierto nivel, tampoco lo supera nunca. Sus versos, muchos de ellos, son versos de adorno, y no precisamente poético. Su lirismo, como gran parte del español, tiene una frecuente tendencia al tono narrativo. Tiende siempre, cuando no al descarado cinismo, a la lamentación sentimental.

Es lástima que el pedantismo romántico y baironiano destruya en él al verdadero poeta, al Espronceda lírico, ingenuo y soñador. Porque su inspiración es realmente lírica, bella y armoniosa. Cabría decir que el mundo se rima en verso para Espronceda, en el sentido de que lo más hermoso que hay en su poesía es la

---

(*) *Lord Byron*, en *The Times, literary supplement*, Londres, abril 10, 1924.

(**) "Sólo conozco a un rimador con menos espíritu poético que don José de Espronceda, y es don José María Bartrina. Recíprocamente, sólo conozco a un pedante con menos espíritu filosófico que don Joaquín María Bartrina, y es don José de Espronceda." Sigue el texto. *Glosas* (1906-1917), Madrid, MCMXX, p. 88. El juicio de Ludwig Lemcke no es más favorable: "Quiso ser el Lord Byron de España; pero del genial cantor británico de la libertad aprendió el campeón español de la democracia callejera sólo sus faltas, por cuanto que carecía por completo del sentido de la belleza y del elevado entusiasmo por lo grande y noble que Byron posee hasta en sus extravíos".

cadencia lírica, la música del verso. "El oído de Espronceda", escribe Luisa Banal, "era finísimo, y las impresiones acústicas que describe en su poesía son todas de la más grande delicadeza..., melodías tiernísimas percibidas antes casi del espíritu que del oído." Esto mismo que, a veces, observa el anterior crítico, causa la impresión de una profundidad que realmente no existe, presta a la poesía de Espronceda una suavidad y una dulzura que encantan, y que hacen olvidar la monotonía de la lamentación repetida y el escaso interés de las ideas, sentimientos e imágenes que en ella entran. Pueden leerse, nota la misma Luisa Banal, estrofas de su canto *A Teresa,* e igual de sus otros poemas, con extraordinario deleite, y aunque no se entendiese el sentido de lo leído, la simple lectura en voz alta no dejaría de impresionar agradablemente. "Son versos que causan una impresión de dulce melancolía y que, sin embargo, no dicen nada profundo."

Este efecto musical es lo que el poeta parece haber buscado y sentido más vivamente, y por él pueden explicarse las combinaciones métricas y de rima que en una misma composición introduce. Son combinaciones que en poco o nada afectan la interna estructura del verso; sirven más bien para dar a la composición, decía Valera, la forma de un lenguado: escalas cromáticas de valor harto insignificante. Añaden a la composición un aire de artificiosidad, y si algo revelan, no es tanto al poeta como al versificador. ¡Lástima de tiempo perdido en tan infantiles juegos! Menos mal cuando lo que guía la composición es el oído y no la vista, la inspiración y no el ejercicio técnico. En todo caso, y siempre que la música no degenera en sonora declamación,

cosa más que frecuente en la así dicha lírica castellana, la poesía de Espronceda es de la más armoniosa que conoce nuestro Parnaso.

La obra poética de Espronceda es pequeña, aun con las adiciones de última hora. Corta fué también su vida. Es toda ella más o menos subjetiva, aunque más impersonal que la de Byron. Cabe, no obstante, indicar en su obra distintas modalidades. En efecto, mientras que en unas composiciones lo que aparece en primera línea, viniendo a ser, por así decirlo, el tema concreto de la poesía, es el poeta mismo, su vida subjetiva; en otras composiciones, en cambio, márcase una tendencia social, y en otras, finalmente, una tendencia filosófica, no dando mayor alcance a la palabra. Figuran entre las primeras, las dedicadas *A una estrella, A Jarifa en una orgía,* y la mejor de todas, el canto *A Teresa.* En las dos primeras, el poeta expresa su desencanto y su tristeza; recuerda sus ilusiones de joven; llora sus fracasos, y, dolorido y fatigado de la vida, aspira a la paz del sepulcro, única en que dice creer. El espíritu de todas las composiciones de esta clase puede resumirse en una palabra: ¡hastío! El poeta aspiraba a ser feliz; quería vivir y gozar:

Yo quiero amor, quiero gloria:
quiero un deleite divino,
como en mi mente imagino,
como en el mundo no hay.

Ciertamente, en el mundo no hay tal deleite divino. Al darse cuenta de ello, al sentir que la realidad no corresponde a sus deseos, siente también que su vida

ha fracasado, siente su desengaño, su dolor, su odio hacia la vida:

Y encontré mi ilusión desvanecida
y eterno e insaciable mi deseo:
palpé la realidad y odié la vida;
sólo en la paz de los sepulcros creo.

Ya advertimos lo bastante al lector para que no tome todo esto muy al pie de la letra. Son, si son algo, momentos particulares de la vida del poeta, y ni aun en esos momentos está libre del dandismo romántico y pesimista de la época. Tanta o más sinceridad hay en el canto *A Teresa*. Era Teresa hija de un coronel español desterrado en Portugal, de donde luego pasaron ambos a Londres. Aquí contrajo Teresa matrimonio con un compatriota suyo. Antes, sin embargo, había conocido a Espronceda, bien en Portugal o bien en Londres, y aunque al encontrarse con él ahora era ya madre de un niño, no vaciló en dejar el hogar de su esposo y de su hijo para seguir al poeta.

Juntos vinieron a Madrid. Por desgracia, seguidamente de llegar a la Corte, el amor primero trocóse en disgusto. El resultado fué que acabaron por separarse, no obstante tener una hija en común, y separados siguieron hasta la muerte de Teresa, ocurrida en 1839, ocho años después de haber abandonado a su legítimo esposo. Cuarenta y cuatro octavas reales forman el canto *A Teresa*, elegía escrita por el poeta bajo la impresión del dolor sentido por la muerte de la mujer a quien había amado, y que incluyó, como un desahogo de su corazón, en el extenso poema de que luego hablaremos—*El Diablo Mundo*. Como quiera que sea, y sin ne-

gar nada del valor poético de la pieza, no puede decirse que Espronceda se portase muy caballerosamente con su antigua amada, a quien, entre suspiros y lamentos, va echando en cara sus libertades. Verdad es que Musset no trató mejor a George Sand en su *Nuit d'Octobre;* pero George Sand vivía aún y era capaz de defenderse literariamente, mientras que la desgraciada Teresa estaba muerta, y aunque estuviese viva, nada habría sabido responder. En ningún otro caso hubiera sido más digno y más humano para Espronceda cumplir con lo que la Musa recomendaba a Musset:

A défaut du pardon, laisse venir l'oubli.

Sobre todo, cuando Teresa tenía también derecho a quejarse de Espronceda por la manera en que éste la había tratado desde la llegada de ambos a Madrid: más que como mujer amada, como objeto de exhibición. Por eso mismo puede parecer extraño el arrebato de dolor de que Espronceda se siente poseído en la famosa composición. Realmente, lo que el poeta llora, y a esto debe su mayor sinceridad, no es tanto la muerte de Teresa como la muerte de su propia ilusión y de su propia vida. Así se indica ya en las primeras estrofas:

¿Por qué volvéis a la memoria mía,
tristes recuerdos del placer perdido,
a aumentar la ansiedad y la agonía
de este desierto corazón herido?
¡Ay! Que de aquellas horas de alegría,
le quedó al corazón sólo un gemido,
y el llanto que al dolor los ojos niegan,
lágrimas son de hiel que el alma anegan.

¿Dónde volaron, ¡ay!, aquellas horas
de juventud, de amor y de ventura,
regaladas de músicas sonoras,
adornadas de luz y de hermosura?
Imágenes de oro bullidoras,
sus alas de carmín y nieve pura,
al sol de mi esperanza desplegando,
pasaban, ¡ay!, a mi alrededor cantando.

Y así sigue el poeta evocando el recuerdo de los días de la juventud, cuando el alma se siente plena de amor por la vida:

Yo amaba todo: un noble sentimiento
exaltaba mi ánimo, y sentía
en mi pecho un secreto movimiento,
de grandes hechos generoso guía:
la libertad con su inmortal aliento,
santa diosa, mi espíritu encendía,
contino imaginando en mi fe pura
sueños de gloria al mundo y de ventura.

y la fantasía forja en troqueles ideales la imagen de la mujer amada:

Mujer que amor en su ilusión figura,
mujer que nada dice a los sentidos,
ensueño de suavísima ternura,
eco que regaló nuestros oídos;
de amor la llama generosa y pura,
los goces dulces del amor cumplidos,
que engalana la rica fantasía,
goces que, avaro, el corazón ansía.

Estas primeras diez y ocho estrofas son lo más legítimo y lo más poético de la composición. En las restantes, el poeta une a su lamento y a su sentimiento el nombre de Teresa, pronunciado con despecho y con

rencor, y las estrofas son tanto mejores cuanto menos recuerdan a la amada (*).

Lo que en estas composiciones domina es, ya se ve, el elemento subjetivo, personal.

Un poco distinto es el carácter de otras piezas. Como todos cuantos románticos han existido, existen y existirán, sintió Espronceda la violencia de la sociedad, su hipocresía y su injusticia. No porque él fuese un modelo de sinceridad y de rectitud, sino porque entre sus aspiraciones y la realidad social había y hay una gran distancia. Romántico, Espronceda ama la libertad y odia el despotismo; exalta al individuo y anatematiza el principio de autoridad y de fuerza, el principio social. Cierto que todo esto es en Espronceda algo elemental, por lo mismo que él no es ni un filósofo ni un reformador, ni la libertad del espíritu es en él lo que en Shelley: orientación ideológica. No puede, sin embargo, dejar de protestar contra la sociedad, maldecir de sus iniquidades y exaltar la independencia del individuo. Esta es la tendencia social, bien que lírica y subjetiva, que se descubre en composiciones como la *Canción del pirata*, *El canto del cosaco*, *El reo de muerte*, *El mendigo* y *El verdugo*. Poéticamente, y aunque alguna de estas composiciones, como *El mendigo*, no sea más que una mueca de cinismo, son de lo mejor que

(*) Desde luego parece fuera de toda duda, y la lectura del poema no puede dejar ninguna, que el canto *A Teresa* fué escrita en dos veces, por lo menos. En la estrofa diez y nueve hay un cambio radical, aunque en estrofas siguientes vuelve a ponerse más a tono con las primeras. En éstas es un sentimiento legítimo de nostalgia y de amor, acaso el que Espronceda hubo de sentir al ser abandonado por Teresa. La muerte de ésta no hizo más que sacar afuera el despecho que hacia ella sentía, mezclado con cierto sentimentalismo piadoso.

escribió Espronceda, notables todas por la belleza de la expresión y por la música del verso.

En un grado más avanzado, la protesta no puede limitarse a tan sólo la esclavitud e injusticia de la sociedad, sino que tiene que trascender a la naturaleza misma, a Dios en último término, como autor de todo cuanto existe, ya que todo cuanto existe es malo. Anúnciase la protesta en alguna de las anteriores piezas, igual que en el himno *Al Sol,* imitación de Ossian, y se expresa claramente en varios lugares de *El Diablo Mundo,* la obra más extensa del poeta. No puede, sin embargo, hacerse hincapié en esa protesta, por lo mismo que Espronceda no fué nunca un ateo ni un anarquista del orden natural y divino. Es contra la sociedad principalmente contra quien va dirigida toda la protesta de *El Diablo Mundo.* En él aparece Dios, a lo sumo, como creador de un universo del cual el poeta no loga descubrir el sentido ni la justicia. El poema no tiene, por lo demás, y salvo esa protesta del individuo contra la sociedad, idea fundamental alguna. Obra de pretensiones filosóficas, escrita, dice el autor, "sin ton ni son" (pulmonía de aire bayroniano), o Espronceda no tuvo nunca pensamiento alguno claro que desarrollar en ella, de lo cual podemos estar seguros, o si lo tuvo no supo desarrollarlo, que es otra manera de no tenerlo. La obra ha quedado sin acabar, y lo que el poeta escribió, filosóficamente considerado, son unas cuantas trivialidades. Poco se perdería por eso (de poemas filosóficos, *libera nos Domine)* si como poesía tuviese valor extraordinario. De todo hay en la obra: estrofas de encantadora armonía, series de lamentaciones más o menos insulsas, gestos y salidas bayronianas a granel.

tan poco originales como graciosos. Lo que a Espronceda le falta es precisamente humor, humor gracioso (*).

Después de una introducción a manera de confuso laberinto en que se agita la vida, de indiscutible valor poético, en el canto primero aparece nuestro hombre, "un hombre ya caduco", Adán, reflexionando, como el poeta, sobre la juventud perdida y sobre la total vanidad de la total existencia. Quédase luego dormido, y, mientras que duerme, preséntasele la muerte, en figura de mujer, invitándolo al reposo eterno. Esta parte del poema, en que la muerte brinda al hombre fatigado con el descanso, es, por lo plácida y melancólica, de lo más bello que contiene el poema:

Débil mortal, no te asuste
mi oscuridad ni mi nombre;
en mi seno encuentra el hombre
un término a su pesar.
Yo compasiva le ofrezco
lejos del mundo un asilo,
donde a mi sombra tranquilo
para siempre duerma en paz.
Isla yo soy de reposo
en medio el mar de la vida,
y el marinero allí olvida
la tormenta que pasó.
Allí convidan al sueño
aguas puras sin murmullo,
allí se duerme al arrullo
de una brisa sin rumor.

(*) De "humorada" se ha calificado *El Diablo Mundo*, y si no lo calificado, lo es ciertamente la calificación. Será el humor de que habla Angela Hamel: "Daher ist der Grundton dieses Humors (el del poeta en *El Diablo Mundo)* ein lebensverneinender, von Trauer, Bitterkeit und Enttäuschung erfüllter" (Bibliografía). Un humor sin humor, y no precisamente "natürlich empfunden", sino artificialmente copiado de Byron.

Soy melancólico sauce
que su ramaje doliente
inclina sobre la frente
que arrugara el padecer;
y aduerme al hombre, y sus sienes
con fresco jugo rocía,
mientras el ala sombría
bate el olvido sobre él.
Soy la virgen misteriosa
de los últimos amores,
y ofrezco un lecho de flores
sin espinas ni dolor,
y amante doy mi cariño
sin vanidad ni falsía;
no doy placer ni alegría,
mas es eterno mi amor.

Tras la voz de la muerte, oye el viejo la de la inmortalidad, preludiada por el palpitar de la vida universal, renaciendo eternamente de sus propias cenizas, e invitándolo a beber en la fuente de la eternidad misma:

Hombre débil, levanta la frente,
pon tu labio en su eterno raudal,
tú serás como el sol en Oriente,
tú serás como el mundo inmortal.

El héroe elige la inmortalidad. Como Fausto, hállase rejuvenecido y otra vez lanzado en el camino de la vida. Duro camino a lo largo del que, lo mismo que el poeta, ha de ir constantemente de desilusión en desilusión, de desengaño en desengaño, siempre encontrando en la sociedad un obstáculo y un enemigo. Tal es, en efecto, la peregrinación del Adán de *El Diablo Mundo* en los cinco cantos restantes del poema, o más exactamente, en cuatro de los cinco cantos restantes, pues el segundo lo constituye el ya citado canto *A Teresa,*

que ninguna relación tiene con el resto de la obra. Un sentimiento general resulta de la lectura de esta composición, sentimiento o idea que puede pasar por el verdadero tema de la obra: la desilusión de la vida, la maldad de la sociedad.

La última pieza de Espronceda de que nos cumple hablar, es el poema lírico dramático titulado *El Estudiante de Salamanca*. El héroe, don Félix de Montemar, es el clásico don Juan:

Segundo don Juan Tenorio,
alma fiera e insolente,
irreligioso y valiente,
altanero y reñidor:
Siempre el insulto en los ojos,
en los labios la ironía,
nada teme y todo fía
de su espada y su valor.

No es la típica leyenda de don Juan Tenorio la que sirve de argumento a la pieza, sino la combinación de las dos leyendas de don Juan Tenorio y de Miguel Mañara. Consta el poema de cuatro partes, en la primera de las cuales hace el autor la presentación del héroe. En la parte segunda encontramos a Elvira, "triste amante abandonada", muerta de amor por don Félix. La parte tercera es un cuadro dramático, presentándonos al héroe en una sala de juego. Llega don Diego, hermano de la difunta Elvira, que viene a vengar su muerte; y él y don Félix salen desafiados. El resultado del duelo es la muerte de don Diego. En la parte cuarta, don Félix, persiguiendo una aparición femenina, contempla sus propios funerales, igual que el Mi-

guel Mañara de la leyenda; y al abrazar a la mujer, encuéntrase con su esqueleto entre las manos.

Ninguno de los caracteres tiene méritos especiales. El valor de la obra consiste en el elemento poético, habiendo estrofas de gran belleza.

BIBLIOGRAFIA

José de Espronceda, *Obras poéticas,* ed. de **C. C.,** ed. prólogo y notas de J. Moreno Villa, Madrid, 1923, 2 T. *Obras poéticas, colección de todas las conocidas hasta el día,* dirigida y precedida de la biografía del autor, por José Cascales Muñoz, Librería y Editorial Rivadeneyra, Madrid, sin fecha. *El Estudiante de Salamanca and other selections from Espronceda,* edited by George Tyler Northup, Ginn and Co., 1919 (buena introducción, notas y vocabulario). *Espronceda's Blanca de Borbón,* ed. por Philip H. Churchman, seguida de Bibliografía, en **R. H.,** T. XVII, 1907, pp. 549 y ss.

José Cascales Muñoz. *Don José de Espronceda, su época, su vida y sus obras,* Madrid, 1914, A. Cortón, *Espronceda (Autores célebres),* Madrid, 1906. E. Rodríguez Solís, *Espronceda, su tiempo, su vida y sus obras* (una serie de fantasías), Madrid, 1883. Juan López Núñez, *Vida anecdótica de José de Espronceda,* Editorial Mundo Latino, Madrid, sin fecha. Philip H. Churchman, *Byron and Espronceda,* en **R. H.,** T. XX, 1909, pp. 5 y ss. Del mismo: *Espronceda, Byron and Ossian,* en *Modern Language Notes,* T. XXIII, 1908, pp. 13 y ss. E. Piñeyro, en *Poetas famosos del siglo XIX,* Madrid, 1883. A. Bonilla y San Martín, *El pensamiento de Espronceda,* en *La España Moderna,* T. CCXXXIV, 1908, pp. 69 y ss. F. Maurice-Kelly, *Espronceda,* en *The Modern Language Review,* T. IV, 1908, pp. 20 y ss. Juan Valera, *Del Romanticismo en España y de Espronceda,* T. XIX de sus *Obras completas.* Luisa Banal, *Il pessimismo di Espronceda e alcuni rapporti col pensiero di Leopardi,* en *Revista Crítica Hispano-Americana,* T. IV, 1918, pp. 89 y ss. Angela Hamel, *Der Humor bei José de Espronceda,* en *Zeitschrift für Romanische Philologie,* T. XLI, 1921, pp. 389 y ss., y 648 y ss. Enrique Gil y Carrasco, *Poesías de don José de Espronceda (Semanario Pintoresco,* 12 y 19 de julio de 1840), en el T. II de sus *Obras en*

prosa..., Madrid, 1883. O. Frederica Dabney, *A son of Spain: José de Espronceda,* en *Poet-Lore,* T. VII, 1895, pp. 546 y ss. Alberto Lista y Aragón, *Poesías de D. José de Espronceda,* en *Ensayos literarios y críticos,* T. II, Sevilla, 1844. R. Foulché-Delbosc, *Quelques réminiscences dans Espronceda,* en **R. H.**, T. XXI, 1909, pp 667 y ss. A. C., *Acerca de "El Diablo Mundo" de Espronceda,* en *Revista de Filología Española,* T. VII, 1920, pp. 374 y ss. Alfonso Reyes, *Espronceda,* en *Revista de Occidente,* Madrid, julio de 1923, pp. 118 y ss.

CAPITULO XI

LA NOVELA HISTORICA Y EL CUADRO Y EL DRAMA DE COSTUMBRES.—Algunas novelas históricas.—Enrique Gil Carrasco.—El Señor de Bembibre.—**Resumen y crítica.— Serafín Estébanez Calderón.—**Escenas andaluzas.—**Crítica.—Ramón de Mesonero Romanos.—Carácter y crítica de su obra.—Manuel Bretón de los Herreros.—Su teatro.—Crítica.—Bibliografía.**

Entre las producciones literarias del romanticismo español figura la novela histórica a lo Walter Scott. *Los bandos de Castilla,* de Ramón López Soler; *Sancho Saldaña,* de Espronceda; *El doncel de don Enrique el Doliente,* de Larra, son algunas de las imitaciones, directas o indirectas, del novelista inglés. Fuerza es confesar, no obstante, y a pesar de la distinción que sus autores lograron en otros géneros literarios, que ninguna de estas novelas tiene extraordinario valor artístico. No tienen tampoco, por otra parte, color histórico que valga la pena. Igual que el drama romántico, con el cual guardan más de una relación, lo que en estas novelas predomina es la artificiosidad, el convencionalismo de la época en que fueron escritas. Pero hay entre todas ellas una que merece mención aparte: *El Señor de Bembibre* (1844), de **Enrique Gil Carrasco** (1815-1846).

Enrique Gil es una de las figuras más amables de toda nuestra literatura del siglo pasado. Romántico en lo más íntimo de su ser, su romanticismo es completamente diferente del de Espronceda y Larra. Es en éstos el romanticismo pasión violenta, agitación borrascosa, tragedia de sangre. En su literatura, igual que en

su vida, este romanticismo es acíbar, ironía, hastío. Vese que ambos han vivido la vida del gran mundo, no entre la naturaleza, sino entre los hombres. Late en el fondo de ellos una protesta contra la sociedad, y su obra, queriéndolo o sin quererlo, es obra de rebelión y de combate. El romanticismo es en Enrique Gil pasión silenciosa, emoción callada, resignada tragedia de la violeta que contempla marchitarse. En su literatura, igual que en su vida, este romanticismo es tristeza dulce, sencillez y amor, melancolía sin hiel. Si el autor ha vivido en el gran mundo, como vivió, vese que el gran mundo no ha penetrado en su alma, porque su alma está llena del pequeño mundo: porque su alma está toda ella llena del pequeño mundo formado por la tierra en que ha nacido—el Bierzo—, y no tanto por los hombres que la habitan como por el paisaje que la viste. Escriba dondequiera, Enrique Gil escribe siempre con el sentimiento de su patria chica, contemplando sus campos, sus montañas verdes y sus lagos azules; escribe con el alma empapada en la naturaleza del Bierzo.

Y es esta espontánea y candorosa interpenetración entre el poeta y el paisaje lo que hace hermosa la novela *El Señor de Bembibre*. En efecto, entre todos los escritores de su tiempo, puede decirse que Enrique Gil es el único que ha sentido íntimamente el paisaje. Ha hablado con él, lo ha vivido y lo ha amado. Su gran acierto como novelista fué precisamente haber localizado la acción de su obra en ese pequeño mundo que le era tan familiar y tan querido. Así, si la novela decae por lo que a la realidad y desarrollo de la acción misma se refiere, sálvase felizmente por la realidad y

belleza del medio que sirve de cuadro, pues es más que marco, a la acción.

Consiste ésta en la desgraciada historia amorosa de don Alvaro Yáñez y doña Beatriz Ossorio, último vástago uno y otra de las dos casas más poderosas del Bierzo. Con esta historia de amores se enlaza, como argumento principal, la de la ruina de la orden del Temple, a la cual don Alvaro estaba afiliado. Por esto mismo, odiada como lo era entonces (siglo XIV) la famosa orden que tanto incremento, riqueza y fuerza había adquirido desde los días de las Cruzadas, su relación con doña Beatriz es opuesta por el poderoso conde de Lemus, que pide para sí la mano de la doncella, y con la cual, accediendo ésta a los ruegos de su madre y violentada por su padre, acaba por casarse. Empieza luego una lucha terrible entre los caballeros templarios, de los que es uno de ellos don Alvaro, y el conde de Lemus, lucha en la que éste resulta muerto. Entre tanto, la contrariedad que en sus amores ha sufrido doña Beatriz, la tiene postrada en el lecho, presa de mortal enfermedad. Ya viuda, y reconciliada con don Alvaro, se casará con él si es que se logra la dispensa de los votos que éste tiene hechos como caballero de la orden del Temple. Después de vencer no pocos obstáculos, obtiénese, en efecto, la necesaria dispensa, y llega el momento del matrimonio. Es el momento mismo de la muerte de doña Beatriz. Ya entonces, la orden del Temple había sido declarada disuelta.

No vale la pena de discutir la realidad histórica del tema principal, o sea la ruina de la orden del Temple, que nunca tuvo en España la importancia que en otros países, ni su disolución costó tantos esfuerzos. Todo

esto está bastante fantaseado en la novela de Enrique Gil, pero todo esto importa bastante poco. Lo que importa es la intervención que el autor da en su novela a la realidad del medio en que la acción se desarrolla, a la naturaleza que le sirve de escenario. Es lo más bello de la obra. Más aún por el subjetivismo que inspira el cuadro, en armonía con los diferentes estados de alma de los personajes, de doña Beatriz particularmente, que por su natural melancolía y su desgraciado destino parece encarnar el alma del poeta. Ora es el campo rejuvenecido por la naciente primavera, brotando de su seno, como el alma enamorada del suyo, flores de esperanza; ora es el mismo campo, ya seco, palideciendo bajo el sol descolorido del otoño, recogiendo del viento que pasa, como el alma de la vida que huye, las hojas marchitas de aquellas flores de esperanza. He aquí dos de esos cuadros: de primavera que llega, el uno; de otoño que comienza, el otro.

(A la vista del lago de Carracedo.)

El sol se ponía detrás de los montes, dejando un vivo rastro de luz que se extendía por el lago y a un mismo tiempo iluminaba los diversos terrenos, esparciendo aquí sombras y allí claridades. Numerosos rebaños de ganado vacuno bajaban mugiendo a beber, moviendo sus esquilas, y otros hatos de ovejas y cabras y tal cual piara de yeguas con sus potros juguetones, venían también a templar su sed, triscando y botando, mezclando relinchos y balidos. Los lavancos y gallinetas, tan pronto en escuadrones ordenados como desparramados y solitarios, nadaban por aquella reluciente llanura. Una pastora que en su saya clara y dengue encarnado mostraba ser joven y soltera y en sus movimientos gran soltura y garbo, conducía sus ovejas cantando una tonada sentida y armoniosa, y como si fuera un eco, de una barca que cruzaba silenciosa, costeando la orilla opuesta, salía una canción guerrera entonada por la voz robusta de un hombre, pero

que, apagada por la distancia, perdía toda su dureza, no de otra suerte que si se uniese al coro armonioso, templado y suave que al declinar el sol se levantaba de aquellas riberas.

.....

El otoño había sucedido a las galas de la primavera y a las canículas del verano, y tendía ya su manto de diversos colores por entre las arboledas, montes y viñedos del Bierzo. Comenzaban a volar las hojas de los árboles; las golondrinas se juntaban para buscar otras regiones más templadas, y las cigüeñas, describiendo círculos alrededor de las torres en que habían hecho su nido, se preparaban también para su viaje. El cielo estaba cubierto de nubes pardas y delgadas, por medio de las cuales se abría paso de cuando en cuando un rayo de sol, tibio y descolorido. Las primeras lluvias de la estación, que ya habían caído, amontonaban en el horizonte celajes espesos y pesados, que, adelgazados a veces por el viento y esparcidos entre las grietas de los peñascos y por la cresta de las montañas, figuraban otros tantos cendales y plumas abandonados por los genios del aire en medio de su rápida carrera. Los ríos iban ya un poco turbios e hinchados, los pajarillos volaban de un árbol a otro sin soltar sus trinos armoniosos, y las ovejas corrían por las laderas y por los prados, recién despojados de su yerba, balando ronca y tristemente. La naturaleza entera parecía despedirse del tiempo alegre y prepararse para los largos y obscuros lutos del invierno.

No deja de advertirse cierto arreglo en estos cuadros, y lo que en ellos domina es la nota sentimental, nota, es verdad, característica de los paisajes que el autor describe, y característica del alma del poeta.

Poeta, decimos, porque lo fué también, y poeta fino, Enrique Gil. Como en su prosa, revela en su poesía sensibilidad delicada, y toda ella está penetrada de la misma lánguida tristeza. Su más célebre composición es la dedicada a cantar *La violeta,* humilde flor del campo, escogida por el poeta como símbolo de su propia vida:

Porque eras melancólica y perdida,
y era perdido y lúgubre mi amor;
y en ti miré el emblema de mi vida,
y mi destino, solitaria flor.

Y perdido, como la violeta de los campos, solo y alejado de su patria, murió Enrique Gil en Alemania, donde descansan sus restos.

Más raíces que la novela histórica tenía en España la novela o cuadro de costumbres. De una manera o de otra, gran parte de nuestra literatura clásica es costumbrista, y verdaderos cuadros de costumbres son los que en algunos de sus libros nos dejaron Cervantes, Mateo Alemán, Quevedo, etc. Esto de una parte; la misma influencia del romanticismo, con su amor por lo pintoresco, de otra parte, y, finalmente, el ejemplo de algunos costumbristas extranjeros, fueron causa del renacimiento de la novela y cuadro de costumbres en la primera mitad del siglo XIX. El nombre de **Serafín Estébanez Calderón** (1799-1867), o el seudónimo por el escritor usado—*El Solitario*—, es uno de los más conocidos entre los de los primeros que cultivaron este género literario, y sus *Escenas andaluzas* (1831-1832) hubieron de servir de inspiración a otros varios. Lo que en las *Escenas andaluzas* predomina es el elemento realista, naturalista a veces, y en este sentido, prescindiendo de lo del colorido, más que con el romanticismo de los años en que fueron escritas, se enlazan con la novela realista de la anterior literatura clásica y de la posterior literatura de la segunda mitad del siglo pasado. Pero se distinguen de la verdadera novela, además de por su pequeña extensión, un cua-

dro o una escena, por su casi carencia de acción o fábula.

El realismo de *Escenas andaluzas,* como el de algunas de las novelas de Cervantes, y como el realismo de los sainetes de don Ramón de la Cruz, es lo que puede llamarse el realismo pintoresco. Hay algún punto de contcto entre el arte de Serafín Estébanez Calderón y el del autor de *Rinconete y Cortadillo.* En primer lugar, su misma innata gravitación hacia la realidad. Pero la realidad no es ni en uno ni en otro objeto de estudio, materia anatómica, sino que es ante todo, y casi nada más que eso, objeto de curiosidad y de recreación estética. Es decir, sobre la realidad misma de las cosas, como un elemento de mayor realidad aún, está el idealismo estético del artista que la contempla: el buen humor, la sonrisa indulgente que embellece y, en cierto modo, purifica la realidad del cuadro visto y pintado. Estébanez Calderón, sin embargo, pinta más crudamente que Cervantes. No es tampoco la realidad en ninguno de ambos escritores objeto intermedio de un fin más trascendental. (Lo de *Novelas ejemplares* fué una broma de Cervantes.) Otros costumbristas, Larra y Mesonero Romanos, por ejemplo, esconden debajo o detrás de sus cuadros un fin moral, social, político, etc.; un fin de educación y de reforma. Serafín Estébanez Calderón no persigue fin moral alguno, ni de ninguna otra clase. Sus cuadros de costumbres son una realidad inmediata, materia, principalmente, artística.

Como elementos de ese dicho realismo pintoresco entran en *Escenas andaluzas,* en primer lugar, el len-

guaje; los tipos luego; la escena misma finalmente. Pintando escenas populares, el autor no podía menos de dar gran intervención al lenguaje popular, rufianesco, cosa que, naturalmente, dificulta a veces la lectura, pero que en total presta a la escena color y gracia. Hay que declarar, sin embargo, que el lenguaje usado en estas escenas, tanto o más que popular es erudito: erudito popular. No es precisamente el que el bajo pueblo habla, sino el que debería hablar. Algo así como un lenguaje *castizo* del pueblo bajo, en semejante relación con el realmente hablado, como la que con el de la conversación ordinaria de la gente educada guarda el lenguaje literario escrito. El autor toma por modelos principales los libros y escritores clásicos.

Los tipos son, igual que las escenas en que aparecen, populares, "gente del bronce" en su mayor parte. Con arte ha presentado el autor algunos de estos tipos de la clase baja, "ternes legítimos", a lo Pulpete y Balbeja *(Pulpete y Balbeja)*; hampones alegres y discretos, a lo Pistacho y Rechina *(Los filósofos en el figón)*; andaluces desbocados de imaginación, a lo *Manolito Gázquez;* mozas de rompe y rasga, a lo Gorja *(Pulpete y Balbeja)*; otras que son "grano de pimienta y quintaesencia de claveles", a lo Polvorilla *(El roque y el bronquis)*; astutas Celestinas, etc. Estos tipos, de extracción andaluza, viven con la realidad que aún conservan en el día de hoy.

Vienen, finalmente, las escenas mismas, las costumbres populares de Andalucía, y en animado cuadro vemos *La rifa andaluza, La feria de Mayrena, Un baile en Triana,* etc. He aquí el momento culminante del baile en Triana, famoso barrio sevillano:

Después... salió la Perla con su amante el Xerezano a bailar. El tan bien plantado en su persona cuanto lleno de majeza y boato en su vestir, y ella así picante en su corte y traza como lindísima en su rostro, y realzada y limpia en las sayas y vestidos. El Xerezano sin sombrero, porque lo arrojó a los pies de la Perla para provocarla al baile, y ella sin mantilla, y vestida de blanco, comenzaron por el son de la rondeña a dar muestras de su habilidad y gentileza. El pie pulido de ella se perdía de vista por los giros y vueltas que describía y por los juegos y primores que ejecutaba; su cabeza airosa, ya volviéndola gentilmente al lado opuesto de por donde serenamente discurría, ya apartándola con desdén y desenfado de entre sus brazos, ya orlándola con ellos, como queriéndola ocultar y embozarse, ofrecía para el gusto las proporciones de un busto griego, para la imaginación las ilusiones de un sueño voluptuoso. Los brazos mórbidos y de linda proporción, ora se columpiaban, ora los alzaba como en éxtasis, ora los abandonaba como en desmayo, ya los agitaba como en frenesí y delirio, ya los sublimaba o derribaba alternativamente como quien recoge flores o rosas que se le caen. Aquí doblaba la cintura, allí retrapaba el talle, por do quier se estremecía, por todas partes circulaba, ora blandamente, como cisne que hiende el agua, ora ágil y rápida, como sílfide que corta el aire. El bailador la seguía menos como rival en destreza que como mortal que sigue a una diosa. Los cantadores y cantadoras llovían coplas para provocar y multiplicar otras mudanzas y nuevas actitudes. Este cantaba aquello de

Toma, niña, esa naranja,
que la cogí de mi huerto;
no la partas con cuchillo
que va mi corazón dentro.

Otro, lo de

Hermosa deidad, no llores;
de mi amor no tomes quejas,
que es propio de las abejas
picar donde encuentran flores.

El concurso se animaba, se enardecía, tocaba en el delirio. Una recogía la pandereta y, volviéndola y revolviéndola entre los dedos, animaba el compás diestra y donosamente. Aquél con las palmas sostenía la medida, y, según costumbre,

ganábase, para después del baile, con el tocador, un abrazo de la bailadora. Todos aplaudían, todos deliraban. ¡Orza! ¡Orza, **decía el uno**, de este lado, bergantín empavesado! **Otro al ver y gozarse de un movimiento picante, en una actitud de desenfado:** Zas, puñalada, rechiquetita, pero bien dada...

Contemporáneo de *El Solitario* y, como él, pintor de cuadros de costumbres, fué *El Curioso Parlante* —**Ramón de Mesonero Romanos** (1803-1882). Bien que escribiendo festivamente, los cuadros de costumbres pintados por Mesonero Romanos persiguen un fin, que consiste, según confesión del mismo autor, en "corregir nuestras costumbres sociales". Son sus regocijadas pinturas, como en otro lugar declara, "cuadros crítico-morales", en los que, poniendo de manifiesto una costumbre, un vicio, un rasgo nacional, trata de criticar, aleccionar, educar. No se dé por eso una importancia exagerada a la finalidad moral de la pintura, porque la verdad es que no es sólo la moral la que mueve la pluma del autor, sino también el placer estético.

Hijo de Madrid, Mesonero Romanos sintió un gran amor por su ciudad natal, y fué este amor el que hubo de servirle de inspiración para estudiar y pintar sus costumbres, en una época en que éstas aparecían en un estado de diaria transformación, lo nuevo sustituyendo a lo viejo. Esto solo representa ya un valor positivo, pues, los cuadros de Mesonero Romanos, igual que muchos de los sainetes de don Ramón de la Cruz, son hoy documentos preciosos para el conocimiento de las costumbres madrileñas—españolas en buena parte—de antaño, subsistentes unas, transformadas o desaparecidas otras. Pero no menos tienen un valor literario, tanto por el estilo y el lenguaje, ameno

aquél y castizo éste, como por la visión artística del cuadro, como, y más que por nada, por el buen humor que anima la pintura. El propio Mesonero Romanos ha definido exactamente su arte al decir: "La moral en el fondo, la amenidad en la forma, y la pureza y el decoro en el estilo." Y en otro lugar: "Escribir para todos, en estilo llano, sin afectación ni desaliño; pintar las más veces; razonar pocas; hacer llorar nunca; reír casi siempre; criticar sin encono; aplaudir sin envidia, y aspirar, en fin, no a la gloria de grande ingenio, sino a la reputación de verídico observador." Tales son, en efecto, las cualidades sobresalientes en sus cuadros costumbristas. Falta quizás una, aunque va contenida en las anteriores: la del aburguesamiento. Mesonero Romanos es un escritor burgués, y burgueses son sus pinturas. Entre todas esas cualidades es la principal, decimos, la del buen humor. Un buen humor también burgués, espontáneo y natural, como de hombre que está satisfecho de la vida; no amargada su alma por resentimientos y odios, sino más bien endulzada por el amor y la bondad, y no agitado el corazón por pasiones violentas.

Es Mesonero Romanos uno de los escritores más equilibrados de su tiempo, de los que menos se resintieron de la fiebre romántica que quemaba la fantasía o el corazón de la mayor parte de sus contemporáneos. Con razón, comparando la sátira punzante de Larra con la ironía tolerante y jovial suya, decía él: "Esto va en temperamentos, y el de Larra distaba lo bastante del mío para conducirle al suicidio a los treinta y un años, mientras que a mí, ¡Dios sea loado!, me ha permitido emprender, a los quince lustros, las *Memorias*

de un setentón." Y, sin embargo, por su natural simpatía, fué Mesonero amigo de Larra y lo fué igualmente de todos los románticos, bien que riéndose de ellos. En efecto, entre sus escritos figura el titulado *El romanticismo y los románticos,* mal recibido al principio por varios de éstos, pero que, en definitiva, como dice el autor, "hizo asomar la risa a los labios de los mismos censurados, y en gracia de ella, y en prenda también de su buena amistad, le perdonaron, sin duda, aquella festiva y bien intencionada fraterna". Las dos cosas, el disgusto y la reconciliación y risa de los románticos, se comprenden perfectamente leyendo el escrito.

Trátase de un muchacho, sobrino suyo, dice Mesonero, que se vuelve romántico. Y para serlo del todo, lo primero que hace es metamorfosear su apariencia: el vestido:

Eliminó el frac, por considerarle del tiempo de la decadencia, y, aunque no del todo conforme con la levita, hubo de transigir con ella, como más análoga a la sensibilidad de la expresión. Luego suprimió el chaleco, por redundante; luego, el cuello de la camisa, por inconexo; luego, las cadenas y relojes, los botones y alfileres, por minuciosos y mecánicos; después, los guantes, por embarazosos; luego, las aguas de olor, los cepillos, el barniz de las botas y las navajas de afeitar, y otros mil adminículos que los que no alcanzamos la perfección romántica creemos indispensables y de todo rigor.

Quedó, pues, reducido todo el atavío de su persona a un estrecho pantalón, que designaba la musculatura pronunciada de aquellas piernas; una levitilla de menguada faldamenta y abrochada tenazmente hasta la nuez de la garganta; un pañuelo negro descuidadamente añudado en torno de ésta y un sombrero de misteriosa forma, fuertemente introducido hasta la ceja izquierda. Por bajo de él descolgábanse de entrambos lados de la cabeza, dos guedejas de pelo negro y barnizado, que formando un doble bucle convexo, se introdu-

cían por bajo de las orejas, haciendo desaparecer éstas de la vista del espectador; las patillas, la barba y el bigote, formando una continuación de aquella espesura, daban con dificultad permiso para blanquear a dos mejillas lívidas, dos labios mortecinos, una afilada nariz, dos ojos grandes, negros y de mirar sombrío, una frente triangular y fatídica.

Va sin decir que el joven así metamorfoseado en romántico se dedica a la literatura, y, por supuesto, a la literatura romántica. Escribe una tragedia, de la cual el autor dice recordar solamente el título y personajes. Helos aquí uno y otros (algunos de ellos):

¡¡ELLA...!!! ¡¡EL...!!!

Drama romántico natural

Emblemático-sublime, anónimo, sinónimo, tétrico y espasmódico, original, en diferentes prosas y versos, en seis actos y catorce cuadros. Siglos IV y V. La escena pasa en toda Europa y dura unos cien años.

Interlocutores

LA MUJER (todas las mujeres, toda la mujer).
EL MARIDO (todos los maridos).
Un hombre salvaje (el amante).

.....

Los títulos de las jornadas (porque cada una llevaba el suyo a manera de código) **eran, si mal no me acuerdo, los siguientes:** 1.ª Un crimen.—2.ª El veneno.—3.ª Ya es tarde.—4.ª El panteón.—5.ª ¡Ella!—6.ª ¡El! **Y las decoraciones eran las seis obligadas en todos los dramas románticos, a saber:** Salón de baile; Bosque; La capilla; Un subterráneo; La alcoba, **y** El cementerio.

Ya se ve el buen humor de Mesonero Romanos.

Son sus cuadros de costumbres, acabamos de decir, pinturas de la vida madrileña, de la vida burguesa prin-

cipalmente. Lo más importante en estos cuadros es la escena misma, no los tipos; la costumbre, no los actores, que raramente adquieren una personalidad relevante. Son parte de la costumbre. Esta no es siempre exterior, sino que es a veces interior; es decir, trátase de una modalidad del alma nacional, como cuando pone de manifiesto la falta de ambición y de previsión del ciudadano español—*Tengo lo que me basta;* o cuando critica el afán de vivir a expensas del erario—*La empleomanía.* Domina en unos la nota cómica, por ejemplo, al dar cuenta de los graciosos errores en que la cortedad de vista hace incurrir al amante—*El amante corto de vista.* Disuelta en la gracia del cuentista fíltrase a través del cuadro una gota de amarga ironía, como al contarnos la suerte de *El retrato* del hombre opulento, ayer objeto de admiración y de cariño, hoy viejo trasto arrinconado en los anaqueles de miserable tienducha; o al poner en contraste la vida del marido que pasa y la de la viuda que queda—*El duelo se despide en la iglesia.* Estos contrastes se repiten con bastante frecuencia, entre la alegría de hoy y la tristeza de mañana; entre el jolgorio de la tarde y el dolor de la noche—*El martes de Carnaval y el miércoles de Ceniza, El día de toros.* Mencionamos aún ente los artículos de Mesonero Romanos, no siempre del todo costumbristas, *El alquiler de un cuarto, La casa de Cervantes, El cesante, La Bolsa, Madrid a la luna, El campo santo, La calle de Toledo, Las ferias.* Domina en varios de estos cuadros un exceso de intención moral y de propósito crítico y, como dijimos, domina en todos ellos una gran dosis de aburguesamiento espiritual.

Estos cuadros los publicó el autor en distintos perió-

dicos y los reunió más tarde en los volúmenes titulados *Panorama matritense* (artículos publicados entre 1832 y 1835) y *Escenas matritenses* (1836-1842). Un tercer volumen, de menos importancia, contiene, como dice el título, *Tipos y caracteres. Bocetos de cuadros de costumbres* (1843-1862). Finalmente, dos años antes de morirse el autor, en 1880, salía a luz el volumen *Memorias de un setentón*, obra importantísima para el conocimiento del propio escritor y de la historia que le tocó vivir.

Ocupa un lugar de distinción al lado de los anteriores escritores costumbristas, el más fecundo de los dramaturgos que España tuvo en el siglo XIX: **Manuel Bretón de los Herreros** (1796-1873), cultivador de la comedia de costumbres. Sin violencia ninguna puede incluírse a Bretón de los Herreros en la escuela de Moratín, de la cual deriva directamente. Hay, sin embargo, diferencias capitales entre la comedia de los dos dramaturgos, resultado, no sólo de los cambios ocurridos en el medio ambiente, sino también, principalmente, de la peculiar modalidad artística de cada uno de ellos.

Bien que los personajes de la comedia bretoniana recuerdan los de la comedia moratiniana, vistos más de cerca obsérvase que los de Moratín tienen una realidad concreta superior a la de los de Bretón de los Herreros. Hay en este dramaturgo una casi constante tendencia a la exageración y a la caricatura, hasta hacer de los caracteres verdaderos tipos de comedia de figurón. Depende esto de dos cosas. En primer lugar, de que en su comedia, igual que en la de Moratín, entra por mucho el fin docente. Y depende, en segundo lu-

gar, de que, a diferencia de Moratín, Bretón de los Herreros busca constantemente y con marcada insistencia el efecto cómico, ridículo. La mayor parte de su comedia tiende a eso: al efecto ridículo. Nótase hasta en sus mejores piezas, como en las tituladas *Marcela, El pelo de la dehesa, A Madrid me vuelvo, Muérete y verás,* etc. Otra cosa ocurre también con estos caracteres. Todos ellos están vistos, pero ninguno de ellos está estudiado. Es decir, lo que de ellos sabemos es lo que hacen; cómo se conducen; cómo aparecen exteriormente. La realidad interior, el alma del personaje, si es que la tienen, nos es casi siempre invisible. Item más, y como natural consecuencia: los caracteres son repetidos, precisamente porque las diferencias entre varios de ellos son puramente formales. Y no sólo los caracteres: el contenido de la comedia se repite. *Un novio para la niña, Un tercero en discordia, Un novio a pedir de boca,* etc., resultan el mismo perro con distinto collar. Esto, sin embargo, no tiene gran importancia en la comedia de Bretón de los Herreros. La razón consiste en que lo que en ella menos significa es el contenido; un poco de intriga y unos pocos caracteres, mejor o peor tejida aquélla y más bien o más mal presentados éstos: eso hace una comedia de Bretón. ¿Qué es lo que ocurre en *Marcela,* por ejemplo? Bien poca cosa; nada entre dos platos. Que un poeta, un militar y un fatuo aspiran a casarse con Marcela, especie de *Vedova Scaltra,* y que Marcela los rechaza a los tres, fin sin fin de la comedia. No es mucho más lo que ocurre en *Muérete y verás.* Un militar a quien se cree muerto en la guerra; su novia que se enamora de otro hombre; el militar que reaparece; el fin de

la comedia con el doble matrimonio del reaparecido militar con la hermana de la que fué su novia, y de ésta con su nuevo amante. "Su ideal es la acción desprovista de contenido", dice Le Gentil. Es verdad que otras veces, y como el mismo crítico advierte, nos hallamos en el "tohu-bohu" de la comedia enmarañada, o caemos en "las extravagancias del vaudeville y de la farsa". Bretón de los Herreros es un dramaturgo típicamente español, en este sentido: que toda su comedia se funda sobre el verso. Es otra vez la comedia como poema. En esto y en un poco de gracia cómica consiste todo el mérito de la suya.

En cuanto a moral, los elementos que entran en la de Bretón son poco más o menos los que integran la de Moratín. Trátase de revelar los vicios sociales personificándolos en determinados caracteres. Ora se ridiculizan la avaricia y vanidad de un amante—*Todo es farsa en este mundo;* ora se descubre la volubilidad del corazón femenino—*Muérete y verás;* el positivismo de la ciudad y la franqueza ruda del campo—*El pelo de la dehesa;* la vida de un vividor—*Me voy de Madrid;* la maledicencia de la vida de pueblo—*A Madrid me vuelvo,* etc. Si en Bretón existe lo que se dice una filosofía moral, puede resumirse en el título de una de sus comedias: *Todo es farsa en este mundo,* lo cual quiere decir que todo el mundo es un farsante. La enseñanza no es, seguramente, muy consoladora; y la comedia de Bretón, graciosa y animada, deja, en resumen, y en cuanto comedia de costumbres, la impresión de una sociedad bastante deleznable, bastante farisea, extremadamente voluble. La comedia que la retrata

causa esa misma impresión de volubilidad y de superficialidad.

Habiendo convivido con los románticos y respirando en pleno ambiente romántico, no pudo Bretón dejar de pagar su tributo a la moda, y de tal puede calificarse su comedia sentimental *Elena*. Pero el romanticismo no estaba en el corazón de este escritor, y *Elena* no es más que un tributo al tiempo, una condescendencia romántica. En realidad, una farsa romántica. Ya después de *Elena*, lo que Bretón hace es reírse del romanticismo y de los románticos.

BIBLIOGRAFIA

Enrique Gil Carrasco, *Obras*, ed. G. Laverde, Madrid, sin fecha. *Obras en prosa*, coleccionadas por D. Joaquín del Pino y D. Fernando de la Vera e Isla, Madrid, 1883, 2 T.

J. R. Lomba y Pedraja, *Enrique Gil y Carrasco: Su vida y su obra literaria*, en *Revista de Filología Española*, T. II, 1915, pp. 137 y ss. Víctor Balaguer, *Las obras en prosa de Enrique Gil*, en el T. VII de la colección de sus obras *(Discursos académicos y memorias literarias)*, Madrid, 1885.

Serafín Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas*, Madrid, 1847.

A. Cánovas del Castillo, "*El Solitario*" *y su tiempo (Colección de escritores castellanos)*, Madrid, 1883, 2 T. Juan Valera, *Las escenas andaluzas de* "*El Solitario*", en el T. XIX de sus *Obras completas*.

Ramón Mesonero Romanos, *Panorama matritense*, nueva edición, Madrid, MDCCCLXXXI. *Escenas matritenses*, Madrid, MDCCCLXXXI. *Memorias de un setentón*, Madrid, MDCCCLXXX. *Selections from Mesonero Romanos*, edited with introduction, notes and vocabulary, by G. T. Northup, Henry Holt and Co., 1913.

Camille Pitollet, *Mesonero Romanos, costumbrista*, en *La España Moderna*, octubre de 1903, pp. 38 y ss. Larra, *Panorama matritense* 2 arts. en sus *Obras completas*. R. F.-D., *Le modele inavoué du* "*Panorama matritense*", *de Mesonero Romanos*, en **R. H.**, T. XLVIII, 1920, pp. 257 y ss. E. de O., *Panorama matritense*, en el T. II de *El Artista*, pp. 196 y ss. An-

tonio Balbín de Unquera, *Mesonero Romanos y los escritores de costumbres,* en la *Revista de España,* T. CXI, 1886, pp. 53 y ss. El Marqués de Valmar, *Crítica histórica y literaria, Memorias de un setentón,* en la *Revista Contemporánea,* T. XXVII, 1880, pp. 129 y ss.

Manuel Bretón de los Herreros, *Obras,* Madrid, 1883-1884, 5 T. *¿Quién es ella?,* with introduction, notes and vocabulary by Samuel Garner, American Book Co., 1905.

Georges Le Gentil, *Le poete Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 a 1860,* París, 1909. Marqués de Molins, *Bretón de los Herreros, recuerdos de su vida y de sus obras,* Madrid, 1883. José María Asensio, *El teatro de don Manuel Bretón de los Herreros,* en *La España Moderna,* enero de 1897, pp. 79 y ss. Cayetano Rosell, *Don Manuel Bretón de los Herreros,* en *La Ilust. Esp. y Ame.,* 16 de noviembre de 1873. E. de O., *Don Manuel Bretón de los Herreros,* en el T. II de *El Artista,* pp. 1 y ss. Larra, varios arts. en sus *Obras completas.*

CAPITULO XII

MARIANO JOSE DE LARRA.—El hombre.—Su obra.—Estudio y crítica.—Bibliografía.

Mariano José de Larra (1809-1837) es la figura central del romanticismo español. Sin duda, a ello contribuye no poco el suicidio con que el autor puso fin a su vida. Pero el suicidio mismo no es en este caso más que el desenlace visible de una fuerte y oculta tragedia interior, y es esta tragedia la que en definitiva da carácter a la persona y a la vida de Larra.

Razonadores fríos suelen juzgar mal a estos hombres, considerándolos algo así como raquíticos intelectuales y enfermos de la voluntad, sin duda, porque esos razonadores fríos no han comprendido ni comprenderán nunca que si hay una lógica—la suya—que explica que la cabeza gobierne el corazón, hay otra lógica—la de los otros—que explica que el corazón gobierne la cabeza. No discutiremos cuál de ambas lógicas es más lógica; cuál sistema de gobierno es mejor y más práctico. Es una cuestión de temperamento, y tan natural es que crea en la virtud y eficacia del *self-control* intelectual quien ninguna gran pasión tiene que controlar, como natural es que quien tiene un gran corazón se sienta arrastrado y gobernado por él a su pesar.

Corazón tenía Larra, y corazón grande. Y casi tan grande como su corazón era su cabeza. Larra es la inteligencia más fina que produjo el romanticismo español. Si se entiende esto, que ya casi explicamos al hablar de Cadalso, se entiende también en seguida la personalidad de Larra. Inteligencia fina no quiere decir

inteligencia de filósofo profundo, que descubre nuevas leyes del pensamiento o concibe todo un sistema de lógica universal, ni quiere decir tampoco inteligencia cargada de cultura. Larra no es ni un filósofo ni es un camello de la cultura. Inteligencia fina quiere decir... Quiere decir lo mismo que lenguaje fino, modales finos, trato fino, etc. Quiere decir sensibilidad fina y delicada. Inteligencia fina es inteligencia de sensibilidad delicada, que reacciona con rapidez, con claridad y con elegancia. Eso es, decimos, Larra. Su significación y su valor resultan de su exquisita sensibilidad para reaccionar al contacto de lo que lo rodea, de su comprensión fácil y rápida, clara y elegante. Temperamentos tales son excelentes termómetros de la temperatura espiritual de un pueblo en un momento determinado, pues ellos registran con matemática exactitud las variaciones ocurridas en el medio ambiente. Su obra vale principalmente como obra de crítica, ya que crítica es por naturaleza la anotación de sus diarias reacciones. Tal es el carácter de la obra de Larra: obra de anotación de la temperatura espiritual de su tiempo, obra de crítica de la España en que vivió.

Quien la lea, quien lea la serie de artículos de *Fígaro* (seudónimo más frecuentemente usado por Larra), acabará por ver al crítico y a lo criticado poco más o menos de la misma manera: un joven educado, fino, culto y moderno, en medio de una sociedad grosera, tosca, ignorante y vieja. Iluminado desde puntos de mira diferentes, el cuadro total que en esos artículos críticos y costumbristas se dibuja es siempre el mismo: es el cuadro de una España vieja, conservadora, arraiga en la tradición, moralmente corrompi-

da, poblada de vagos y de vividores, grosera, hambrienta—una España medio cadáver, cementerio completo.

Nosotros no tenemos más norte que lo pasado.
Esta pereza del país que nos tiene a todos poco menos que dormidos.
Cada español, por otra parte, representa un triste papel en el drama general, y toda nuestra patria misma está a dos dedos de representar el cuadro del hambre.
¿No se lee en este país porque no se escribe, o no se escribe porque no se lee? Respuesta: En este país no se lee porque no se escribe, y no se escribe porque no se lee; que quiere decir, en conclusión, que aquí ni se lee ni se escribe.

Igual en política, igual en literatura. Tratando en particular de ésta, aun en la época de su mayor apogeo, dice Larra, tuvo nuestra literatura un carácter particularista. Cerrada la nación a las corrientes filosóficas que invaden Europa desde el siglo XVI; víctima de una doble tiranía religiosa y política, la literatura pierde su carácter útil y progresivo y conviértese en una literatura de aparato, de imaginación, más brillante que sólida. Luego, al llegar el siglo XVIII, algunos reformadores quisieron introducir en la península el gusto y las ideas francesas, vistiéndolas en el ropaje de la lengua clásica nacional, la cual había quedado estancada. Así, no estando preparada la lengua para recibir aquella moda de ideas, todo lo que entonces se hizo lleva el sello de la artificialidad; es algo enteramente convencional. Esa literatura no es en modo alguno la expresión de la realidad social, y lo que precisamente Larra quiere es una literatura verdad, una literatura que sea la expresión de la ideología de cada época: "la expresión del progreso humano". ¿Clásica o

romántica? No importa; Larra no tiene un credo estético particular.

No reconocemos magisterio literario en ningún país; menos en ningún hombre; menos en ninguna época, porque el gusto es relativo: no reconocemos una escuela exclusivamente buena, porque no hay ninguna absolutamente mala. Ni se crea que asignamos al que quiera seguirnos una tarea más fácil, no. Le instamos al estudio, al conocimiento del hombre; no le bastará, como al clásico, abrir á Horacio y a Boileau, y despreciar a Lope o a Shakespeare; no le será suficiente, como al romántico, colocarse en las banderas de Víctor Hugo y encerrar las reglas con Molière y con Moratín, no; porque en nuestra librería campeará el Ariosto al lado de Virgilio, Racine al lado de Calderón, Molière al lado de Lope; a la par, en una palabra, Shakespeare, Schiller, Goethe, Byron, Víctor Hugo y Corneille, Voltaire, Chateaubriand y Lamartine.

Rehusamos, pues, lo que se llama en el día literatura entre nosotros; no queremos esa literatura reducida a las galas del decir, al son de la rima, a entonar sonetos y odas de circunstancias, que concede todo a la expresión y nada a la idea; sino una literatura hija de la experiencia y de la historia, y faro, por tanto, del porvenir: estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaganda, enseñando verdades a aquellos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre, no como debe ser, sino como es, para conocerle; literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo.

No necesitamos descender a más detalles para darnos cuenta del verdadero carácter del escritor. Hay dos hombres en Larra. Un Larra pasional y vehemente, todo corazón; y otro Larra pensador, equilibrado, filósofo y crítico literario: el Larra cabeza. Aquél es un furibundo romántico; el corazón y el alma de Larra son completamente románticos. Este, el Larra intelectual, el Larra que discurre y critica, es tan clásico como romántico. Su clasicismo, o si se quiere, su tempera-

mento reflexivo y crítico, condena las exageraciones pasionales del romanticismo. De las exageraciones del romanticismo se ríe Larra, por ejemplo, en el artículo titulado *Casarse pronto y mal,* cuya doctrina puede resumirse en estas pocas palabras dirigidas a los jóvenes: "Que aprendan a domar sus pasiones." De quien Larra se ríe en realidad es de sí mismo, casado a los veinte años, y casado mal. Contra las exageraciones del romanticismo protesta igualmente en su crítica del *Antony,* drama de A. Dumas, y en varios otros lugares. Nótese que decimos que protesta contra las exageraciones del romanticismo, no precisamente contra el romanticismo. ¿Ni cómo había de protestar contra el romanticismo? ¿Cómo había de protestar contra el romanticismo un corazón tan romántico como el de Larra? No sólo no protesta contra el romanticismo—y aquí entra la segunda modalidad de su carácter—, sino que él mismo, el hombre inteligente, sensato y equilibrado de razón, llegó, arrastrado por su romanticismo, es decir, por la pasión, al suicidio. Su corazón venció al fin a su cabeza; su romanticismo venció su clasicismo. El suicidio de Larra a los veintiocho años está en plena conformidad con su carácter y con su vida. Un amor fracasado, la resistencia de una mujer casada a aceptar su amor, fué la causa aparente del suicidio. Aparente, decimos, porque la verdadera causa fué su natural pesimismo, su natural manera de ser. Larra era y había sido siempre un candidato al suicidio, y el tiro con que puso fin a su vida no fué más que el desenlace necesario de una tragedia a la que nada le faltaba sino eso para quedar completa. El amor por aquella mujer fué lo que es todo amor en casos semejan-

tes: no sombra, sino luz con que se ilumina la total miseria de la vida interior del hombre.

Esta contradicción fundamental que se da en la persona de Larra, aunque ha sido ya notada, merece ser acentuada. Por no haberle prestado debida atención, varias veces se ha acusado a Larra de mordaz, afrancesado, inhumano, etc. De todo eso puede haber algo o mucho en Larra, pero todo eso importa bastante poco para la crítica de Larra. Lo que importa es el hecho fundamental de la contradicción en sí: el hecho de que Larra vive destruyéndose a sí mismo. Ya vemos, de una parte, lo que le ocurre en cuestiones de literatura. La literatura ha de ser, según él dice, literatura de ideas, pensada, razonada, filosófica; literatura de realidades sociales, expresión del progreso humano; literatura que enseñe. Pues bien; cuando Larra hace literatura, igual en su novela *El doncel de don Enrique el Doliente* que en su drama *Macías*, hace todo lo contrario de literatura de ideas: hace literatura de sentimientos, y literatura de sentimientos personales: literatura romántica. Novela histórica aquélla y drama histórico éste, ambas piezas tienen el mismo argumento: la desgaciada pasión y muerte del trovador gallego Macías, víctima de un amor fracasado. Lo mismo da leer en ambas piezas Macías que Larra. Igual en su crítica literaria y en su vida práctica. En aquélla se convierte en censor de las exageraciones románticas; en ésta conviértese en héroe de sentimental melodrama.

El mismo fenómeno notamos fuera del campo de la literatura. Larra hace una crítica dura de la España de su tiempo y no ciertamente sin razón. En sus artículos de costumbres, el autor aparece poseído de un

ideal de progreso social y moral; aparece como un creyente en la obra de la civilización, como un optimista. Es claro, mirada España desde este punto de vista, no puede menos de aparecérsele anticuada, y no puede menos de causarle una sensación de dolor. Nosotros comprendemos perfectamente la simpatía de Larra por la civilización francesa. Pero ¿es Larra realmente un afrancesado? ¿Cree Larra en la eficacia de la civilización francesa? Ni mucho menos. Larra es tan español como el que más, tan español como los que le critican de afrancesado, tan español como el mismísimo don Benito Pérez Galdós. Y es español porque, criticando lo español, piedra de toque de la condición de ciudadano español, Larra no cree en la eficacia de la civilización francesa ni de ninguna otra civilización. O para explicarnos con más exactitud: Larra, en cuanto pensador, en cuanto que juzga las cosas ideológicamente y de una manera relativa, cree en la civilización y en el progreso. Larra, en cuanto romántico, en cuanto que juzga de las cosas por la reacción sentimental que en su alma causan, en cuanto valora la civilización, no cree que ni la civilización ni el progreso puedan resolver nada en relación con la felicidad humana. Rasgo es éste que se repite constantemente en los literatos españoles, casi todos ellos hombres dobles. Ello es que viven igualmente en la esfera de la razón y en la del sentimiento, y razón y sentimiento se contradicen casi siempre. Ya ocurría algo de esto con Cadalso, y ocurre mucho más con Larra, igual que ocurre con varios de los escritores de la España contemporánea, para no hablar de los de la España clásica, con Cervantes a la cabeza, cuyo *Don Quijote* es, y ése es

su único misterio, la más sublime y la más rotunda afirmación y negación de vida. No debe ser cosa casual que el primer clásico y maestro de clásicos de la España contemporánea sea igualmente el primer romántico y maestro de románticos de esa misma España: don Miguel de Unamuno. Hemos visto ya a Larra en relación con la vida de España; véamoslo ahora en relación con la vida europea y universal.

Muchas cosas me admiran en este mundo; esto prueba que mi alma debe pertenecer a la clase vulgar, al justo medio de las almas; sólo a las muy superiores, o a las muy estúpidas, les es dado no admirarse de nada. Para aquéllas no hay cosa que valga algo; para éstas no hay cosa que valga nada. Colocada la mía a igual distancia de las unas y de las otras, confieso que vivo todo de admiración, y estoy tanto más distante de ellas cuanto menos concibo que se pueda vivir sin admirar. Cuando en un día de esos en que un insomnio prolongado, o un contratiempo de la víspera preparan al hombre a la meditación, me paro a considerar el destino del mundo: cuando me veo rodando dentro de él con mis semejantes por los espacios imaginarios, sin que sepa nadie para qué ni adónde; cuando veo nacer a todos para morir, y morir sólo por haber nacido; cuando veo la verdad igualmente distante de todos los puntos del orbe, donde se la anda buscando, y la felicidad siempre en casa del vecino, a juicio de cada uno; cuando reflexiono que no se le ve el fin a este cuadro halagüeño, que, según todas las probabilidades, tampoco tuvo principio; cuando pregunto a todos y me responde cada cual quejándose de su suerte; cuando contemplo que la vida es un amasijo de contradicciones, de llanto, de enfermedades, de errores, de culpas y de arrepentimientos, me admiro de varias cosas. Primera, del gran poder del Ser Supremo, que, haciendo marchar al mundo de un modo dado, ha podido hacer que todos tengan deseos diferentes y encontrados, que no suceda más que una sola cosa a la vez, y que todos queden descontentos. Segunda, de su gran sabiduría en hacer corta la vida. Y tercera, en fin, y de ésta me asombro más que de las otras todavía, de ese apego que todos tienen, sin embargo, a esta vida tan mala. Esto último bastaría a confundir a un ateo, si un ateo, al serlo, no diese ya claras muestras de no

tener su cerebro organizado para el convencimiento; porque sólo un Dios Todopoderoso podía hacer amar una cosa como la vida.

Esto, considerada la vida en general, dondequiera que la tomemos por tipo; en las naciones civilizadas, en los países incultos, en todas partes, en fin. Porque en este punto me inclino a creer que el hombre variará de necesidades, y se colocará en una escala más alta o más baja; pero en cuanto a su felicidad, nada habrá adelantado. Toda la diferencia entre el hombre ilustrado y el salvaje estará en los términos de su conversación. Lord Wellington hablará de los whigs; el indio nómada hablará de las panteras; pero iguales penas le acarreará a aquél el concluir con los primeros que a éste el dar caza a las segundas. La civilización le hará variar al hombre de ocupaciones y de palabras; de suerte, es imposible. Nació víctima, y su verdugo le persigue enseñándole el dogal, así debajo del dorado artesón, como debajo de la rústica techumbre de ramas. Pero si se considera luego la vida de Madrid, es preciso cerrar el entendimiento a toda reflexión para desearla.

Confesiones de éstas abundan en la obra de Larra:

Allí donde está el mal, allí está la verdad. Lo malo es lo cierto. Sólo los bienes son ilusión.

Ya se ve el alcance de la crítica de Larra; ya se ve lo que Larra siente de toda la civilización. Mala es la vida de España, y la de Madrid particularmente; pero la maldad consiste en gran parte en que es la vida que el autor vive, la realidad inmediata que a su alrededor tiene.

Larra vive, decimos, en contradicción consigo mismo; y es esta invencible contradicción entre su pensar y su sentir, entre el escritor y el hombre, entre su alegría exterior de humorista y literato satírico y su interior tristeza de romántico sentimental, lo que da carácter a su persona. El mismo se ha pintado admirable-

mente en más de un lugar, por ejemplo, en el artículo titulado *De la sátira y de los satíricos:*

Supone el lector en quien acaba un párrafo mordaz de provocar la risa, que el escritor satírico es un ser consagrado por la naturaleza a la alegría y que su corazón es un foco inextinguible de esa misma jovialidad que a manos llenas prodiga a sus lectores. Desgraciadamente, y es lo que éstos no saben siempre, no es así. El escritor satírico es, por lo común, como la luna: un cuerpo opaco destinado a dar luz, y es acaso el único de quien con razón se puede decir que da lo que no tiene... Molière era el hombre más triste de su siglo, y entre nosotros difícilmente pudiéramos citar a Moratín como un modelo de alegría... Y si nos fuera lícito siquiera adjudicarnos el título de escritores satíricos, confesaríamos ingenuamente que sólo en momentos de tristeza nos es dado aspirar a divertir a los demás.

He ahí a Larra revelado plenamente; he ahí al hombre, del cual es el humorista satírico solamente la apariencia más exterior. Verdad es que en eso precisamente consiste la esencia del humorismo. En su más simple caracterización, es el humorismo satírico, y todo humorismo es algo satírico, el sentimiento y revelación de un contraste agudo entre un estado de espíritu y un estado social (o natural), entre una espiritualidad y una realidad: es una inadaptación entre dos mundos, interior el uno, exterior el otro. Sentir esa inadaptable contradicción, sentirla en lo que de doloroso tiene, y sobre ella reír, es ser humorista; expresarla más con risa que con llanto, más como comedia que como tragedia; enmascararse detrás de la risa, es ser lo que fueron Shakespeare y Cervantes, Molière y Quevedo, Voltaire y Swift, Mark Twain y Larra, etc.

Otra cosa es valorar ese dualismo intelectual y sentimental de Larra, esa contradicción humorística, y segu-

ramente no faltará quien la juzgue debilidad y quien no vea en ella más que un valor negativo. A nosotros nos parece todo lo contrario. Esa aparente debilidad nos parece fortaleza, grandeza de alma, y nos parece un valor eminentemente positivo. La razón consiste en el hecho mismo de la riqueza espiritual que el dualismo y la contradicción representan. Prescindimos de las consecuencias, harto dolorosas, que para Larra tuvo su propia manera de ser; prescindimos también de los resultados prácticos que en su obra literaria haya podido causar. Nos fijamos tan sólo en el hecho de la delicada y honda sensibilidad de alma que revela; nos fijamos en el hecho de la tragedia interior que Larra vivió constantemente. Más aún: nos fijamos en el hecho de que esa sensibilidad aparece reaccionando contra un medio social particular: contra el medio social en que el escritor y el hombre vivían. Y es por todo esto por lo que Larra tiene un valor positivo dentro de la literatura y de la vida de España de mediados del siglo pasado. El valor de Larra no es, por mucho que algunos escritores traten de hacerlo resaltar, y sin negar nada de él, lo que se dice un valor literario, aunque haya hecho literatura. El valor de Larra es un valor esencialmente representativo. Hombre, representa el momento supremo en que todo aquel romanticismo amorfo de los años treinta y cuarenta adquiere una realidad positiva, casi como vengándose de sus propias exageraciones y extravagancias. Por eso es Larra la cumbre del romanticismo español: porque vivió el romanticismo, porque el romanticismo fué la esencia de su ser. Español, representa el no menos supremo momento en que España se enfrenta consigo misma; contempla la rea-

lidad de la miseria nacional y, disgustada de su estado, traza una línea ideal en el espacio: una línea que había de servir de orientación a las conciencias venideras.

Esta definitiva y fuerte afirmación del yo frente a sí mismo (puede pasar) y frente a la sociedad; esta contradicción de aspectos en la unidad y armonía del propio yo, es lo que da personalidad a la vida y a la obra de Larra. Nos representamos a Larra—y así debió de sentirse él repetidas veces—disgustado consigo mismo y disgustado con la sociedad que lo rodea y hasta con el mundo en que vive, e incapaz de decidir si el disgusto consigo mismo es causado por el disgusto que la sociedad y el mundo le inspiran, o viceversa. En una hora de sinceridad—y hay muchas en sus artículos—, tan risible y despreciable le parece una cosa como la otra, su vida y la vida de los demás.

Ciertamente, préstase esta manera de ser de Larra a a juicios y valoraciones diferentes, como ya se han hecho (*). Desde un punto de vista puramente social, más de un crítico considerará a Larra como uno de esos *Mauvais Maîtres* de que nos habla Jean Carrere, criticable por su egoísmo individualista. Pero este juicio y esta valoración, sobre no entrar propiamente dentro del arte, serían, aun desde el punto de vista social, falsos. En efecto, más fuertes que su egoísmo individualista son su sentido social y humano, su ge-

(*) Oígase (o léase) a C. Pitollet: "El espíritu de feroz amargura con que Fígaro saca a la vergüenza las flaquezas del carácter nacional, de la política de su tiempo, estimo que tiene más bien valor depresivo y antisocial que saludable y reformador. Su obra es, eso sí, de sin par significación desde el punto de vista literario; desde el punto de vista nacional, no pasa de negativa su influencia". Art. en *La España Moderna* de oct. de 1903 sobre *Mesonero Romanos, costumbrista*. Esto puede ser verdad; pero también puede serlo todo lo contrario.

nerosidad y su altruísmo, su desinteresado anhelo por una sociedad más perfecta, más justa y más noble. Pocas veces le ocurre a Larra lo que casi siempre les ocurre a los *Mauvais Maîtres* del romanticismo, y es querer encerrar el mundo todo dentro de sí, olvidar lo social por lo individual, el respeto y consideración debido a los otros por la adoración dedicada a uno mismo. Bien que Larra es un escritor romántico y subjetivo, predomina en su obra el sentido de lo objetivo, el sentido crítico del escritor que ante la observación de los hechos reales es capaz de olvidar su propio placer y su propio dolor, su ambición personal. De este sentido objetivo y crítico, de este anhelo de comprension, carece casi siempre Espronceda, por ejemplo. Por eso, mientras que en la obra poética de Espronceda lo que principalmente tenemos es el hombre, un hombre falseado, un poeta romántico, ambicioso, frecuentemente egoísta, en la obra periodística de Larra tenemos principalmente la sociedad: la España social en que el autor vive.

Al hacer la crítica de esta España social formula Larra su ideología, sus aspiraciones, sus sentimientos personales, ya en forma positiva, ya, en gran parte, como necesaria consecuencia de la crítica hecha. Así, critica Larra, las fondas son sucias, y ello quiere decir que deben ser limpias. Los coches son malos, y ello quiere decir que debemos procurar que sean buenos, etc. En toda esta crítica social lo que predomina es, por lo que a lo criticado se refiere, una facultad de fina observación; y por lo que a la crítica y al crítico hace referencia, un gran sentido de modernidad. Ampliemos aún un poco este punto.

Ha habido en nuestra España, igual que en todas

las naciones, dos clases de críticos o reformadores; o digamos mejor, dos maneras de entender la reforma social, de cuya necesidad o superfluidad no hemos de hablar aquí. La mayoría ha visto la reforma como un cambio, creación o supresión de determinadas instituciones, como reforma material, estadística. Este fué también el norte de las así llamadas revoluciones del siglo XIX: poner una Constitución y retirar otra, cambiar una forma de Gobierno por otra, este Monarca por aquél, abrir escuelas o cerrar casas de juego, etc. Ganivet fué ya directamente al fondo del problema, a la interpretación del carácter nacional. Y hoy, cuando la reforma anda otra vez por los aires, pensadores como el Sr. Ortega y Gasset creen que es la índole del pueblo, más que institución o cosa alguna concreta, lo que en España hay que cambiar radicalmente (*). También para Larra lo que se plantea es principalmente una cuestión de idiosincrasia nacional, una cuestión de carácter. Todo lo demás, coches malos y fondas sucias, es una resultante. Es toda la crítica de Larra, mirada en lo esencial, una protesta contra la manera de ser del ciudadano español. Así, por ejemplo, al hablarnos de los *Jardines públicos,* de los cuales los españoles huyen, comenta Larra: "Solamente el tiempo, las instituciones, el olvido completo de nuestras costumbres antiguas, pueden variar nuestro obscuro carácter. ¡Qué tiene éste de particular en un país en que le ha formado tal una larga sucesión de siglos, en que se creía que el hombre vivía para hacer penitencia! ¡Qué después de tantos años de gobierno inquisitorial! ¡Des-

(*) ... el libro del señor Ortega, *España invertebrada,* Madrid, 1922.

pués de tan larga esclavitud, es difícil saber ser libre!" ¡Palabras tremendas! El español no se ríe, ni se divierte, ni goza de la vida: no sabe, no puede. Larra arremete aquí contra esa máscara trágica de que se viste constantemente la gravedad española: contra la gravedad triste y oscura del carácter nacional, místico, ascético, cenobita. Ahora otro aspecto del carácter nacional: el aspecto democrático, valga la palabra. El español es naturalmente democrático; por algo había de ser místico, ascético y cenobita. En España no hay clases, ni sociedad, ni hay, lo que es peor, intolerable, idea de distinción ni de respeto social. No hay ni mejores ni peores, ni más altos ni más bajos, ni más inteligentes ni más tontos. Un extranjero que nos observe en nuestra propia casa, puede llegar a la conclusión, habla Larra, de que "en España todos los caballeros son sastres o todos los sastres son caballeros". A este trato democrático, *a la pata la llana,* suele llamársele en España franqueza; a Larra le parece pura y simple grosería. La grosería del ciudadano español ocupa mucho lugar en los escritos de Larra. Franqueza y grosería, los malos modales, el hablar y reír a gritos, la amistad exigente e indelicada y otras varias peculiaridades de nuestra pintoresca idiosincrasia, vuelven a aparecer en *El castellano viejo* y en otros artículos. Tétrico y grave, democrático, franco y descortés, tradicionalista y conservador, el español es por naturaleza indolente, indolente de cuerpo y de alma—*Vuelva usted mañana.* Y así sigue Larra haciendo anatomía del carácter nacional. Si de estos aspectos, un tanto físicos, pasamos a otros más elevados, el problema es el mismo: problema de carácter. El español, sin preparación para nada, cree que

sirve para todo, hasta para ser cómico—*Yo quiero ser cómico*. Hasta sirve para literato, cuanto más para alcalde, ministro o general. Sin saber cómo, un día que ha publicado unos cuantos versos, que nadie ha leído ni nadie conoce, se encuentra literato y crítico famoso, sobre todo crítico—*Don Timoteo o el literato* (*). Su imperio está ya asegurado, sobre su pedantería. Ya tiene derecho a no enterarse de nada y a criticarlo todo. País de "medio saber", de reputaciones de compra y venta y de sorpresa, y de glorias falsas. Y apuntemos aún, para no prolongar más tan lastimoso análisis, un rasgo final de nuestro carácter, aunque sólo sea para reivindicar a Larra, si lo necesitase. Es el de criticar todo lo de su nación, todo lo español, casi siempre sin conocerlo, y más que casi siempre sin conocer otra cosa. Larra, el tenido por afrancesado, apunta y critica esta peculiaridad del carácter nacional—*En este país*. Es la frase con que el español condena las ocurrencias y permanencias de su nación: "Esta es la frase que todos repetimos a porfía, frase que sirve de clave para toda clase de explicaciones, cualquiera que sea la cosa que a nuestros ojos choque en mal sentido."

Es, volvemos a decir, una cuestión de carácter, una manera de ser del ciudadano español, el centro de gravedad de la crítica de Larra. Carácter incorporado en las costumbres, usos e instituciones del pueblo; carácter que hay que cambiar.

Naturalmente, mucho cabe decir en pro y en contra

(*) Véase también *Don Cándido Bucnafé o el camino de la gloria*. Es curioso y entretenido, muy entretenido, volver a leer las mismas o parecidas características psicológicas en la *Psicología del pueblo español*, del señor Altamira.

de este carácter, poco o nada cambiado desde que Larra escribía, como del de todo pueblo. Son defectos que se acusan por su misma exageración, y, como tales, repugnantes. Lo es toda característica llevada al extremo, de tal modo que el *automovilismo* americano resulta tan vicioso como el *carromatismo* español, y su hacerlo todo hoy, como nuestro hacerlo todo mañana. Pero esto apenas nos importa aquí; lo que nos importa es la actitud de Larra y la razón de su actitud. Es una sociedad vieja la que el escritor tiene delante y enfrente de sí, y es un caracter viciado por siglos y siglos de cultivo de las mismas características, si buenas en alguno de sus sentidos, defectuosas en su misma exagerada deformidad.

Y esto por lo que a lo social y psicológico se refiere.

En literatura ya hemos visto lo que Larra quiere, y a pesar de los elogios que repetidas veces dedicó a diferentes escritores contemporáneos suyos, desde luego, la impresión que esos mismos elogios y la crítica que los acompaña deja en nosotros, es la de que Larra veía perfectamente que toda aquella literatura dramática y melodramática valía bastante poco, bastante menos de lo que en ocasiones Larra aparenta creer. No quiere esto decir que su crítica no sea sincera. Quiere decir que Larra, acusado frecuentemente de mordaz y descontentadizo, ligado por relaciones profesionales y de afecto, y sobre todo, a falta de cosa mejor, se siente cohibido para decir claramente lo que piensa. Más de una vez, sin embargo, lo ha dicho, y lo que ha dicho suena así:

Estamos muy seguros de que no ha de ir a menos nuestra literatura; esto es, en realidad, tan imposible como caerse una cosa que está caída.

Y tratando más particularmente de la literatura dramática, sobre la cual versa la mayor parte de su crítica, dice:

Pocos países de los que se hallan a la altura del nuestro en la escala de la civilización, pueden citarse, donde se encuentre el teatro más atrasado que en España.

La razón consiste, dice Larra, en que en España no hay actores, ni público, ni autores que valgan la pena.

De los actores trazó Larra el tipo acabado en el artículo titulado *Yo quiero ser cómico*. El que quiere ser cómico es un pobre diablo, y para serlo viene a consultar a Fígaro. Pregúntale éste:

—¿Y qué sabe usted? ¿Qué ha estudiado usted?

Y le responde el pobre diablo todo sorprendido:

—¿Cómo? ¿Se necesita saber algo?

Y le responde Fígaro sin sorpresa alguna:

—No; para ser actor, ciertamente, no necesita usted saber cosa mayor.

En cuanto a autores...

Muérense miserables aquí los autores malos, y digo malos porque buenos no los hay.

Va sin decir que si no hay actores ni autores, tampoco hay público, ni siquiera teatros. Y lo que hay que cambiar es precisamente el público. ¿Cómo? Instruyendo y educando al pueblo. Los mismos autores han de

cooperar en esa labor de instrucción y educación, y una vez educado el público, el mismo público educará a los actores, y el público, los autores y los actores educarán a las empresas de teatro.

Pero no se crea que es sólo la literatura romántica de la época la que a Larra le parece floja. Floja le parece igualmente la literatura clásica y neoclásica de los Moratín, Bretón de los Herreros, etc., aunque no menos al tratar de éstos que al tratar de los románticos se siente cohibido. Respecto a Moratín se siente cohibido, ante todo, por la opinión pública. Refiriéndose a *La Mojigata,* dice:

Qué de razones no necesitaríamos acumular para contrarrestar la opinión pública cuando llega a cobijar bajo su protección un nombre, una vez proclamado célebre.

Dice también lo bastante de *El sí de las niñas,* la comedia mejor de Moratín, para que sepamos a qué atenernos:

Es una verdadera comedia de época; en una palabra, de circunstancias enteramente locales, destinada a servir de documento histórico o de modelo literario.

Y si esto piensa de Moratín, no hay que decir lo que piensa de Bretón de los Herreros, a quien acusa de monotonía y de falta de verdad en sus piezas; es decir, de falta de realidad.

Por lo que a la política respecta, y prescindiendo de aspectos particulares, la ideología de Larra puede resumirse en una sola palabra: libertad. Libertad, y sobre todo, libertad de imprenta, corolario de la libertad de

pensamiento, es lo que Larra pide reiteradamente, y lo pide en la única forma en que era dado pedirlo: quejándose de la falta de libertad de imprenta, causa muchas veces de que no pueda decir lo que tiene que decir. Quiere, por lo demás, igual que en literatura, un gobierno útil y progresivo.

No nos interesa particularmente recoger aquí las acusaciones que contra Larra se han hecho, ya apuntadas, de escritor mordaz, de afrancesado, de inhumano, etcétera. Sin embargo, como todo esto se refleja en la persona de Larra, y como lo más importante que en Larra hay es la persona misma del autor, recogeremos sólo una de esas acusaciones, y es la que hace el Padre Blanco: "El orgullo y las malas lecturas secaron su alma, dejándola estéril como un desierto, sin una inclinación compasiva y generosa, sin el menor residuo de amor a sus semejantes, envenenada por el egoísmo y la misantropía. Con algo de Aristófanes y Rabelais, y con mucho de Voltaire (¡ya nos salió la comparación! ¡Y ni siquiera se nos ocurrió citar a Beaumarchais!) siempre vemos en Larra al satírico engrandeciéndose a expensas del hombre, y allá en el fondo de su corazón un vacío horrible, que no bastan a hacer simpático o menos repulsivo todas las ingeniosidades del mundo. Su sátira no es el cáustico que tiende a sanar la herida, sino el fuego que abrasa y consume; no es la voz del buen sentido descubriendo errores y torpezas, sino la meditación fría y escéptica de quien sólo adora en sí mismo." Como ya responde Elizabeth Mc Guire: "No more beautiful contradiction to these opinions, correct in the main, can be found than the deep restrained feeling expressed in the concluding paragraphs of his

Impresiones de viaje" (*). Salía Larra de España por la frontera de Portugal, disgustado y herido el corazón:

Era el 27 de mayo; el sol empezaba a dorar la campiña y las altas fortificaciones de Badajoz; al salir saludé el pabellón español que en celebridad del día ondeaba en la torre de Palmas. Media hora después volví la cabeza; el pabellón ondeaba todavía; el Cayo, arroyo que divide la España del Portugal, corría mansamente a mis pies; tendí por la última vez la vista sobre la Extremadura española; mil recuerdos personales me asaltaron; una sonrisa de indignación y de desprecio quiso desplegar mis labios, pero sentí oprimirse mi corazón y una lágrima se asomó a mis ojos. Un minuto después la patria quedaba atrás y arrebatado con la velocidad del viento, como si hubiera temido que un resto de antiguo afecto mal pagado le detuviera o le hiciera vacilar en su determinación, expatriado corría los campos de Portugal. Entonces el escritor de costumbres no observaba; el hombre era sólo el que sentía.

Y lo que el hombre sentía no era solamente el amor por la mujer casada de la cual se alejaba, sino que era tanto o más el afecto a España, el patriotismo que a Larra se le ha venido negando.

Otra cosa. La crítica de Larra se caracteriza por la indulgencia. Se caracteriza, sobre todo, por la caballerosidad, y nadie tiene derecho a esperar más de un crítico; tampoco menos. Se dirá que señala defectos. Ciertamente, y bastantes menos de los que estaba seguro existían en las obras criticadas. Siempre cuando señala defectos lo hace tímidamente. ¿Que se ve que toda aquella literatura de ocasión no le placía mucho? Exacto; tampoco nos place a nosotros. Pero lo que no se ve

(*) "No podría darse contradicción más elocuente de estas opiniones, exactas en lo principal, que el íntimo y reprimido sentimiento expresado en los párrafos finales de sus *Impresiones de viaje*" (Bibliografía).

(queremos decir que no lo vemos nosotros) es que el crítico trate de hacer de lo criticado pedestal de su gloria. ¡Valiente pedestal! "Rara vez" escribe "Colombine", "su crítica es personal ni exagerada; se coloca siempre en el justo medio, y hasta cuando ataca directamente... sabe elevar las cuestiones de tal manera que su sátira adquiere un valor impersonal, se generaliza".

Para afirmar que en su alma no había una inclinación compasiva y generosa, es decir, para afirmar la inhumanidad de Larra, es preciso no haber leído o haber leído muy de prisa sus artículos. ¿Cuántas cosas más humanos que el artículo *Un reo de muerte,* se han escrito en la España del siglo XIX? No muchas; acaso ninguna:

No sé por qué al llegar siempre a la plazuela de la Cebada mis ideas toman una tintura singular de melancolía, de indignación y de desprecio No quiero entrar en la cuestiõn tan debatida del derecho que puede tener la sociedad de mutilarse a sí propia: siempre resultaría ser el derecho de la fuerza, y mientras no haya otro mejor en el mundo, ¿qué loco se atrevería a rebatir ése? Pienso sólo en la sangre inocente que ha manchado la plazuela; en la que la manchará todavía. Un ser que como el hombre no puede vivir sin matar, tiene la osadía, la incomprensible vanidad de presumirse perfecto.

No inhumanidad, sino un alto y generoso sentimiento de humanidad palpita en la obra toda de Fígaro. No es ningún sentimiento noble ni es ninguna virtud cristiana lo que Larra critica y condena: no se ríe de la pobre Humanidad dolorida. Inhumanidad y sátira son, por lo demás, términos que nos parecen incompatibles. Se ríe uno de la estupidez y de la locura de los hombres, como se ríen Shakespeare y Cervantes; pero ni Shakespeare ni Cervantes se ríen del dolor del pobre bípedo humano.

Otra cosa sería reírse uno de sí mismo, negar la razón de ser de la propia sátira. Se satiriza el mal, pero se satiriza el mal porque se siente y se ama el bien. Tampoco Larra se ríe de la Humanidad. Ríese del fariseísmo de los hombres. Critica y condena el abuso del poder por parte de los fuertes. Y esto hace Larra cuando ya en su alma no quedaba un solo rayo de esperanza, cuando ya su corazón era un vasto cementerio de ilusiones.

De esto nos habla él en varios lugares, pero más particularmente en los dos artículos titulados *El Día de Difuntos* y *La Noche Buena*, anticipo ambos del trágico desenlace que se acercaba.

Es el Día de Difuntos del año 1836:

El bronce herido que anunciaba con lamentable clamor la ausencia eterna de los que han sido, parecía vibrar más lúgubre que ningún año, como si presagiase su propia muerte.

Todos corren en ese día al cementerio, al cementerio donde descansan los muertos. ¿Pero es que sólo en el cementerio hay muertos? ¿Es que para ir al cementerio se necesita salir de la ciudad, de Madrid? ¿No es también Madrid, no es toda España un vasto y solitario cementerio? ¿No están muertas y sepultadas en Madrid y en toda España las esperanzas de libertad y de regeneración, la grandeza pasada y el crédito nacional? Sí, muertas están todas las esperanzas pasadas y futuras, y Madrid y España no son sino un olvidado camposanto. Y este camposanto, y no el situado extramuros de la ciudad, es el que Larra sale a visitar. Y es un eco de silencio y de dolor el que llega de las infinitas tumbas que llenan el vasto cementerio:

PALACIO REAL: En el frontispicio decía: "Aquí yace el trono."

ARMERIA REAL: "Aquí yace el valor castellano, con todos sus pertrechos. R. I. P."

.....

LA CARCEL: "Aquí reposa la libertad del pensamiento."

.....

LA BOLSA: "Aquí yace el crédito español."

.....

LOS TEATROS: "Aquí reposan los ingenios españoles."

.....

Una nube sombría lo envolvió todo. Era la noche. El frío de la noche helaba mis venas. Ouise salir violentamente del horrible cementerio. Ouise refugiarme en mi propio corazón, lleno no ha mucho de vida, de ilusiones, de deseos.

¡Santo cielo! También otro cementerio. Mi corazón no es más que otro sepulcro. ¿Qué dice? ¿Quién ha muerto en él? ¡Espantoso letrero! ¡Aquí yace la esperanza!

¡Silencio! ¡¡Silencio!!

La Noche Buena. En este artículo, dice Manuel Chaves, "es quizás en el que Larra demostró más claramente su corazón desgarrado. Es un grito espantoso de dolor, un gemido de angustia sin nombre, un lamento prolongado de los padecimientos morales que sufría y para los que no había remedio en la tierra". Día alegre para todos y triste para Larra: el día de Noche Buena de 1836:

Amaneció nevando. Miré el termómetro y marcaba muchos grados bajo cero, como el crédito del Estado.

Resuelto a no moverme porque tuviera que hacerlo todo la suerte este mes, incliné la frente, cargada, como el cielo, de nubes frías. Ora vagaba mi vista sobre la multitud de artículos y folletos que yacen empezados y no acabados ha más de seis meses sobre mi mesa... Ora volvía los ojos a los cristales de mi balcón; veíalos empañados y como llorosos por dentro: los vapores condensados se deslizaban a manera de

lágrimas a lo largo del diáfano cristal; así se empaña la vida, pensaba; así el frío exterior del mundo condensa las penas en el interior del hombre; así caen gota a gota las lágrimas sobre el corazón.

Entra el criado. Larra le da dinero para que se emborrache. Borracho, cuando su amo vuelva por la noche a casa, el criado le dirá la verdad. Son ya las doce de la noche. Entra Larra en su cuarto. El criado está, en efecto, borracho. El criado es la verdad. Dialogan la verdad y Fígaro. La verdad (el criado) le dice a Fígaro:

Tú buscas la felicidad en el corazón humano, y para eso le destrozas, hozando en él, como quien remueve la tierra en busca de un tesoro.. Tú eres literato y escritor, y ¡qué tormentos te hace pasar tu amor propio, ajado diariamente por la indiferencia de unos, por la envidia de otros, por el rencor de muchos!.. Tú lees día y noche buscando la verdad en los libros hoja por hoja, y sufres de no encontrarla ni escrita... Inventas palabras y haces de ellas sentimientos, ciencias, artes, objetos de existencia. ¡Política, gloria, saber, poder, riqueza, amistad, amor! Y cuando descubres que son palabras, blasfemas y maldices... Tú me mandas, pero no te mandas a ti mismo. Tenme lástima, literato. Yo estoy ebrio de vino, es verdad; pero tú lo estás de deseos y de impotencia!...

.....

Una lágrima preñada de horror y desesperación surcaba mi mejilla, ajada ya por el dolor. A la mañana, amo y criado yacían: aquél en el lecho, éste en el suelo. El primero tenía todavía abiertos los ojos y los clavaba con delirio y con delicia en una caja amarilla, donde se leía mañana. ¿Llegará ese mañana fatídico?

13 de febrero de 1837. Por la mañana Larra visita a Mesonero Romanos y le habla de ciertos proyectos literarios. Por la tarde pasea en Recoletos. Por la noche, solo—vivía en casa aparte de la de su esposa—, espera en su cuarto a la mujer casada de quien estaba enamorado. Llega la amada. No sabemos lo que habla-

ron, pero desde luego sabemos que rechazó el amor de Larra. "Se calcula que a los apremios de su apasionado, contestó con la más despiadada indiferencia." Sale la mujer. Solo otra vez, corre a su tocador en busca de la caja amarilla. "Entonces", sigue escribiendo Nombela, "debió espantarle la idea de que su semblante quedara horriblemente desfigurado y reducido su cuerpo a repugnantes despojos. El, que había tenido a gala asestar las estocadas mortales de la sátira con gallardos ademanes y floreos y con la más fina y elegante corrección, no prescindió de ella en aquel supremo instante. Se puso delante del espejo, se aplicó la pistola cerca del oído y disparó con pulso firme, cayendo muerto en el acto. Sucedió lo que había deseado. La bala que le hizo morir, dejó casi imperceptibles huellas en su cadáver. Apenas se descompuso el traje de etiqueta que vestía el suicida" (*).

Una niña entraba poco después en el cuarto—Adelita—. No comprendía la pobre niña por qué su padre no respondía a sus preguntas.

El día 15 se verificó el entierro. Muchas personas fueron al cementerio a despedir al escritor satírico, al prosista castizo, al costumbrista ameno; al mejor crítico literario de su tiempo; al cuentista gracioso; al pintor de los tipos de la trapera y el zapatero de portal, del literato y del periodista presuntuosos, del cómico ignorante, del joven aristócrata, del burgués español: al pintor y crítico de la España de su tiempo. Al depositar el cadáver en la tumba, un joven desconoci-

(*) Colombine, pp. 242 y ss. de su libro (Bibliografía), cuenta de otra manera, más rápida y menos pensada, el suicidio de Larra. Queremos suponer que ocurrió como lo cuenta Nombela.

do se adelantó a leer unos versos. La emoción le ahogó la voz. Era el poeta nacional—Zorrilla—: discurso oratorio sobre el dolor y la muerte.

BIBLIOGRAFIA

Mariano José de Larra (Fígaro), *Obras completas*, grabados por don J. Luis Pellicer, Barcelona, 1886. *Artículos de costumbres*, ed. de **C. C.**, prólogo y notas de José R. Lomba y Pedraja, Madrid, 1923. *Colección de artículos escogidos*, prólogo de J. Ixart, Barcelona, 1885. *Post-Fígaro, artículos no coleccionados*, T. I, Madrid, 1918 (Biblioteca de *El Sol*), prólogo de Emilio Cotarelo.

Carmen de Burgos, "Colombine", *Fígaro*, Madrid, 1919. Julio Nombela y Campos, *Larra (Fígaro)*, Madrid, 1906-1908. Manuel Chaves, *Don Mariano José de Larra (Fígaro): Su tiempo, su vida, sus obras*, Sevilla, 1880. Azorín, *Rivas y Larra, razón social del romanticismo en España*, T. XVIII de sus *Obras completas*. Artículos de Azorín en *Lecturas españolas*, T. X de sus *Obras completas*. Habla también Azorín de Larra en *Un discurso de La Cierva*, T. XIV, íd. Elizabeth Mcguire, *A Study of the Writings of don Mariano José de Larra (University of California Publications in Modern Philology*, vol. VII n.° 2, september 14, 1918). William S. Hendrix, *An Early Nineteenth Century Essayist*, en *The Texas Review*, vol. IV, oct 1918-july 1919, pp. 238 y ss. Del mismo: *Notes on Jouy's influence on Larra*, en *The Romanic Review*, vol. XI, 1920, pp. 37 y ss. Ch. de Mazade, *Un humoriste espagnol: Larra*, en *Revue des Deux Mondes*, T. XXI, 1848, pp. 216 y ss. Alejandro Larrubiera, *Don Mariano José de Larra, "Fígaro"*, en *La Ilust. Esp. y Amc.*, 30 de marzo de 1909. Mesonero Romanos, en varios lugares de sus *Memorias de un setentón*, pp. 354, 375-377, 434-435 (ed. de MDCCCLXXX). Antonio Espina, *Larra*, en la *Revista de Occidente*, diciembre de 1923, pp. 403 y ss. César González-Ruano, *Larra visto por...* Madrid, 1924, 2.ª ed. José R. Lomba y Pedraja, *Mariano José de Larra como crítico literario*, en el T. I de *La Lectura* de 1919, pp. 1 y ss. y 233 y ss.

CAPITULO XIII

JOSE ZORRILLA.—Su poesía.—Su inspiración.—Estudio de su obra poética.—Las leyendas.—A buen juez, mejor testigo.—Margarita la Tornera.—Resumen y crítica.—Los dramas.—Don Juan Tenorio.—Crítica.—Poesías líricas.—Crítica.—Granada.—Crítica.—Bibliografía.

Broté como una yerba corrompida
al borde de la tumba de un malvado,
y mi primer cantar fué a un suicida:
¡agüero fué, por Dios, bien desdichado!

Tal reza la primera estrofa de la *Introducción* a las *Obras completas de* **José Zorrilla** (1817-1893), el joven poeta que en el momento de ir a depositar el cadáver de Larra en la sepultura se adelantó a recitar unos versos escritos para la ocasión, la noche anterior; versos que, según el mismo autor nos dice en sus novelescos *Recuerdos del tiempo viejo,* alguien tuvo que acabar de leer, pues presa el poeta de la emoción del momento, perdió la voz y los ojos se le llenaron de lágrimas. Los versos en cuestión son bien conocidos.

Ese vago clamor que rasga el viento
es la voz funeral de una campana:
vago remedo del postrer lamento
de un cadáver sombrío y macilento
que en sucio polvo dormirá mañana.

Ni esta estrofa ni las que la siguen son una joya poética. Sin embargo, en aquel particular momento y sombrío lugar, al borde de la tumba de un suicida (no precisamente de un *malvado),* causaron honda impresión. Y así, por tan extraño y funeral camino, José Zorrilla, hasta entonces joven vagabundo y anónimo,

entra en el templo de la Gloria, aclamado el primer poeta de su tiempo por los escritores contemporáneos. "Los mismos que en fúnebre pompa habíamos conducido al ilustre Larra a la mansión de los muertos, salimos de aquel recinto llevando en triunfo a otro poeta al mundo de los vivos y proclamando con entusiasmo el nombre de Zorrilla", escribe el melancólico Nicomedes Pastor Díaz. Esta fama, conquistada tan de pronto y tan por asalto sentimental, no decayó con los años; al contrario, creció en cada uno de ellos, hasta hacer de Zorrilla una de las figuras centrales de la poesía española del siglo XIX.

Había, pues, muerto un prosista, y un poeta entraba a ocupar el puesto quedado vacante. Pero inútil sería tratar de asimilar a los dos escritores. Larra y Zorrilla son dos hombres completamente distintos, fuertemente pasional aquél, sobriamente templado éste; víctima de su corazón el primero, juguete de su imaginación el segundo. Larra siente, Zorrilla imagina. La locura pasional del uno lo lleva al suicidio a los veintisiete años; las visiones imaginativas del otro le prolongan la vida hasta los ochenta años.

Que Zorrilla es un poeta romántico, no es discutible. Que sea un poeta lírico, es discutible y discutido. Realmente la diferencia de opinión entre los que lo discuten queda reducida a una cuestión de más o menos. El P. Blanco García, Valera y Bonilla San Martín, sin precisamente negar que sea poeta lírico, afirman que es más narrativo, dramático y épico. El señor Alonso Cortés, afirmando que es todo eso, afirma que es también gran poeta lírico; y Farinelli lo proclama "uno fra i massimi lirici della Spagna di tutti i tem-

pi" (*). Puede suponerse que la causa de esta diferencia de pareceres depende de la más fundamental diferencia en la manera de entender qué cosa sean poesía lírica, épica y dramática. Para nosotros, que tenemos algunas dudas sobre la exactitud de la anterior división, una cosa es indudable, a saber: que las tres clases de poesía se confunden en el alma y en la obra del poeta.

Aparece ésta claramente dividida en tres partes: leyendas, dramas y composiciones líricas. Pero ni los dramas son, poéticamente, distintos de las leyendas, ni éstas ni aquéllos contienen menor cantidad de elemento subjetivo, lírico, que las composiciones propiamente líricas. Cantando lo pasado y lo objetivo, narrando leyendas o representando dramas, Zorrilla está siempre dentro de su obra: siempre está versificándose a sí mismo. Por otra parte, y si vale expresarse paradójicamente, cantando sus propios sentimientos, versificando su propia alma, el poeta está siempre fuera de sí: está siempre en la imaginación de sus leyendas y de sus dramas. La cuestión se resuelve acaso más fácilmente teniendo en cuenta que las tres cuartas partes de lo que entre nosotros acostumbra pasar por poesía lírica, no es otra cosa que poesía lírica narrativa. De esta lírica narrativa, o lo que sea, es Zorrilla el poeta por excelencia del siglo XIX (**).

Esto dicho, y para completar la figura poética de

(*) Según Díez Canedo: "Epico en su teatro; lírico en su poesía rara vez: casi siempre narra o describe" (Bibliografía).

(**) Ya Clarín decía "Zorrilla es ante todo un poeta lírico... mas, a condición de dar a la palabra un sentido lato que pueda comprender el elemento épico, pero muy *musical*, de las leyendas y en general de la vena descriptiva y narrativa, tan abundante, rica y *poética* en Zorrilla" (Bibliografía)

Zorrilla, añadiremos que su musa bebe en dos principales fuentes, la patria y la religión:

> **Cristiano y español, con fe y sin miedo,**
> **canto mi religión, mi patria canto.**
> .....
> **¡Lejos de mí la historia tentadora**
> **de ajena tierra y religión profana!**
> **Mi voz, mi corazón, mi fantasía,**
> **la gloria cantan de la patria mía.**

Y patria y religión se convierten en poesía, hermoseadas por la palabra y la imaginación del poeta. Zorrilla es el poeta de la palabra y de la imaginación. Es el poeta de la palabra, no sólo por la riqueza de diccionario de que dispone, sino, principalmente, porque la palabra es la medula de su poesía. De él, como de Francis Thompson, cabe decir: "Piensa en palabras, recibe sus emociones y sensaciones de las palabras, y el arrobamiento a que ciertamente se eleva es el arrobamiento de la palabra desmaterializada" (*). La boca de Zorrilla es una catarata, un Niágara de palabras. La comparación es bastante exacta. Porque de la misma manera que aquel torrente impetuoso adquiere forma artística al lanzarse en el aire, grata a la vista por los cambiantes de arco iris en que la luz se descompone al reflejarse en la onda que cae, y grata al oído por el rumor que su caída produce, así las palabras, al salir de la boca del poeta en flúido torrente, van tomando forma artística en la onda curva de sus versos, estrofas y poemas, y son como un continuo verso, una continua estrofa, un continuo poema. Diríase que el poeta no puede hablar sin hacer de lo hablado verso. Es de-

(*) Arthur Symons, *Dramatis Personae* (citado), p. 166.

masiado poeta Zorrilla. Y esto que es, naturalmente, una gran ventaja, es también un gran defecto. Lamentable es, en verdad, no ver poesía en nada y, como el héroe de Molière, pasarse la vida haciendo prosa sin saberlo; pero no es menos lamentable ver poesía en todo y, como Zorrilla, pasarse la vida haciendo versos, acaso sin saberlo. La ventaja y el defecto son demasiado evidentes para no darse cuenta de ellos inmediatamente. Consiste aquélla en la belleza de la palabra misma, en la variedad de la rima, en la facilidad del verso, en la música con que regala el oído. Todas estas excelencias se encuentran en cualquiera de las piezas de Zorrilla, y nosotros, que no rendimos señalado culto a este poeta, admiramos su dominio de la palabra y del verso, y admiramos la belleza que positivamente hay en su palabra y en su verso. Consiste el defecto, y por eso no le rendimos señalado culto, en la escasa cantidad de pensamiento y de emoción que hay en sus versos, en la pobreza espiritual del poeta. Más aún: consiste en que Zorrilla, que es un excelente versificador, tiene muy poca sensibilidad poética, poquísima o ninguna sensibilidad fina, ni en la palabra, ni en las imágenes, ni siquiera en las armonías del verso. Su lirismo es, con harta frecuencia, vulgar y ordinario. Precisamente porque Zorrilla es siempre poeta, raramente es verdadero poeta, es decir, raramente siente con intensidad ni con delicadeza mayores que las ordinarias de cualquier mortal. Ni el placer ni el dolor extremos le son conocidos; su vida es una vida de sensaciones medias, una vida de sensaciones burguesas, pobres y descoloridas; y son estas sensaciones medias y burguesas las que el poeta versifica a todo pasto. Lo mismo se

conoce a Zorrilla leyendo una de sus composiciones líricas que leyéndolas todas: todas ellas están versificadas a base de un optimismo cándido y de un pesimismo aun más cándido, y todas ellas están versificadas sin distinción de sensibilidad, prosaicamente, vulgarmente.

Esto no nos interesa más que de manera muy relativa. Buscamos en el poeta estados intensos, pasiones sentidas, emociones hondas, eternas comedias y eternas tragedias. O buscamos nuevas y delicadas armonías, nuevas y delicadas visiones poéticas, nuevas y hermosas sugerencias espirituales. De lo primero hay muy poco en Zorrilla, y de lo segundo hay tanto como de lo primero. Poco importa que el autor se revele con sinceridad. La sinceridad es posible que sea esencial al Arte, pero sólo la sinceridad de lo que vale la pena de ser conocido. Hacer poesía es hacer selección de estados de alma, rechazando veinte y quedándose con uno. Zorrilla no se ha quedado con ninguno, sencillamente porque ninguno de esos estados era bastante psicológico, bastante espiritual y bastante poético.

Lo anteriormente dicho se refiere, es claro, más bien a sus composiciones líricas. En las composiciones narrativas y dramáticas, en las leyendas y en los dramas, el poeta se defiende mejor. Aquí, sin embargo, de un defecto pasamos a otro. O no pasamos, supuesto que el mismo defecto se da en las composiciones líricas, sino que lo percibimos más claramente, no porque en realidad sea mayor, sino porque Zorrilla escribió muchos más versos de leyenda y de drama que líricos. El defecto, aparte el de la falta de sensibilidad fina, que es constante, consiste en la excesiva difusión, en la excesiva cantidad de palabras que el poeta usa. Hay en

las piezas de Zorrilla versos y versos, estrofas y estrofas que nada dicen, ni como idea, ni como emoción, ni como simple poesía; versos y estrofas que fatigan el espíritu como interminables digresiones, y que, por ser interminables, ni música tienen, como no sea la música de la monotonía. Un paisaje, un carácter, una escena, una definición del poeta mismo, la cosa más sin importancia y sin poesía, le inspiran docenas y docenas de versos, y, ¡ay!, paisaje, carácter, escena y poeta quedan frecuentemente sin caracterizar. Otra vez Francis Thompson: "Estrofa es amontonada sobre estrofa, página es hacinada sobre página, y el lector acaba donde empezó. El autor ha dicho innumerables cosas acerca de una cosa, pero no ha dicho nunca la cosa misma. La poesía consiste en decir la verdadera cosa *(the thing itself)*." Antes dijimos que lo mismo se conoce a Zorrilla leyendo una de sus composiciones líricas que leyéndolas todas, y eso mismo nos ocurre con las leyendas y con los dramas. Salvo el contenido material de la leyenda y del drama, quien conoce una de sus leyendas las conoce, poéticamente, todas; y quien conoce uno de sus dramas, conoce la total dramaturgia del autor.

Débese esto a que el poeta es siempre igual a sí mismo, siempre poeta, siempre inspirado, siempre atortolado ruiseñor, siempre el mismo espectador o el mismo actor. Y esto es lo grave. Porque no se puede negar que hay en Zorrilla versos hermosos, estrofas admirables, pequeños cuadros llenos de belleza y de poesía. Lo grave es que para dar con esas bellezas extraviadas hay que resignarse a leer versos y versos vacíos de toda sustancia, de toda poesía frecuentemente.

Bien sabemos que algo de esto ocurre con todos los

poetas y con todos los prosistas. El arte, como la naturaleza, se desarrolla en altos y bajos. La diferencia es de cantidad más bien, y así como hay regiones más generalmente fértiles y más generalmente áridas, hay poetas y prosistas más generalmente amenos y más generalmente cansados. Para nosotros, y sin negar, antes bien, afirmándolo, que ha escrito bellos trozos de poesía, Zorrilla es un poeta generalmente cansado. Lo cansado es, volvemos a decir, la excesiva mediocridad y exagerada vulgaridad de su poesía, y la excesiva charlatanería en que disuelve ese poco de poesía, como un gramo de azúcar en un litro de agua. Zorrilla es un poeta que hay que leer en antología, pero en antología, ¡por Dios!, hecha sin apasionamiento. Valera lo juzga exactamente al decir: "Su vida fué la de un trovador anacrónico y rezagado, que tardó siglos en nacer. En vez de nacer en el siglo XII, Zorrilla nació en Valladolid el 21 de febrero de 1817." Realmente eso es Zorrilla, y ya él lo había dicho con su acostumbrada difusión:

Yo soy el trovador que vaga errante, etc.

un trovador anacrónico.

El otro elemento capital en la poesía de Zorrilla es, decimos, la imaginación. La imaginación es el contenido de su inacabable charlatanería. En todo, en el pasado igual que en el presente; en la nube que se arrastra por el cielo, en el viento que gime en la fronda, en la hoja del árbol que tiembla, ve y oye Zorrilla lo que quiere. Lo natural y lo sobrenatural; lo real y lo imaginario, lo que fué y lo que es: todo se confunde en su desequilibrada cabeza de poeta romántico. La His-

toria es para él una leyenda; la leyenda es Historia. "Es", dice el señor Cortés, "como un privilegiado daltónico que tiene la propiedad de ver en los objetos colores y formas portentosos y que sabe mostrarlos a los demás tal como él los ve. Y el observador, absorto ante los cambiantes, los matices y los tornasolados que ofuscan sus ojos y su espíritu, cae rendido de admiración ante el inconcebible espectáculo, alarde del genio creador." Lo primero es bastante verdad; lo segundo lo sería más, si Zorrilla no se repitiese tanto. Porque, en resumen, caracteres, paisajes, imágenes, medios, armonías, ritmos, todo viene a ser lo mismo. Su imaginación es el tipo frecuente de imaginación española, la imaginación de un Lope de Vega. Imaginación que falsea las realidades, las saca de su medio y las adorna con excesivos y pequeños detalles; desliga los objetos y las representaciones, pero que por sí misma nada crea verdaderamente extraordinario. Es imaginación desordenada; desequilibrio de la mente; no es fantasía creadora. El águila cervantina vuela casi sola por el espacio de nuestro cielo literario. Zorrilla ha desfigurado la Historia a su capricho, pasó la realidad por alto, hizo actual la tradición, añadió cincuenta mil detalles a sus visiones y representaciones, pero no creó nada de sobrevivencia indiscutible.

Al entrar ahora en el estudio particular de su obra y empezando por el grupo de leyendas, no hay que decir que éste era el asunto más apropiado para su imaginación desordenada y soñadora, ni hay que decir que al tratarlo hizo tabla rasa de la Historia. Historia o tradición le sirven sólo al poeta de punto de partida Luego, con una u otra, mezcla todos cuantos detalles

le sugiere su imaginación. Realmente, nada pierde por eso la leyenda. Al contrario, gana a veces en belleza poética. Si Zorrilla hubiese sido fiel a la Historia o a la tradición, sus leyendas no habrían tenido jamás la general aceptación que tuvieron. Lo que las hizo populares fué precisamente la belleza imaginativa del poeta y la manera de presentarlas.

Estas leyendas son nacionales, es decir, inspiradas por la Historia o la tradición patrias, aunque el argumento de algunas es del dominio de la literatura universal. Pudiera, pues, creerse que tienen un fuerte sabor histórico y un no menos fuerte color histórico y nacional. Sin embargo, y si se prescinde de un cierto espíritu general, de una modalidad poética, sabor y color son bastante débiles. Frecuentemente los personajes no tienen de español más que el nombre y tal cual rasgo que los marca como tipos nacionales, y tan poco nacional como los caracteres es el medio en que la leyenda se desarrolla. El asunto, en la mayoría de los casos, se enlaza de una u otra manera con la religión; y lo más que puede decirse es que se trata de un hecho milagroso que lo mismo puede referirse a la historia eclesiástica o a la superstición religiosa de España, que a las de cualquiera otro país católico. Tal ocurre con las leyendas *A buen juez, mejor testigo*, *Margarita la Tornera*, *La azucena silvestre*, *Un testigo de bronce*, etc. Y cuando se trata de una figura tan histórica y de tan definida y relevante personalidad como la del Cid—*Leyenda del Cid*—, tanto los caracteres como el cuadro total aparecen grandemente desfigurados.

De todas estas leyendas de Zorrilla, dos son las más

conocidas: *A buen juez, mejor testigo* y *Margarita la Tornera*. Para el poeta era la última la mejor, y de haberla escrito estaba, a su decir, más orgulloso que de toda su restante obra poética. La crítica no opina lo mismo, sin duda porque la crítica no tiene las razones personales que el poeta tenía para estar encariñado con ella: y aunque acepta la leyenda como una de las buenas suyas, no duda en declarar superior la de *A buen juez, mejor testigo*. También a nosotros nos parece superior, entre otras razones, porque los dos caracteres principales de *Margarita la Tornera* — don Juan de Alarcón, joven seductor, y Margarita, joven seducida—los manoseó demasiado Zorrilla, y son, con pequeñas o ninguna diferencia, los mismos de don Juan Tenorio y doña Inés *(Don Juan Tenorio)*, el capitán Montoya y doña Inés Alvarado *(El capitán Montoya)*, etcétera. Es verdad que también en la leyenda *A buen juez, mejor testigo* tenemos los dos tipos del joven seductor y de la joven seducida; pero, aparte de que su caracterización difiere de la de los anteriores, cuando la leyenda empieza, ya la seducción ha tenido lugar, con lo cual queda descartado lo que en las otras piezas ocupa bastante lugar.

La leyenda la localiza el poeta, como la tradición, en Toledo. Aparece la ciudad sumida en una de esas noctámbulas atmósferas de oscuridad y de misterio de que Zorrilla echa siempre mano para las aventuras galantes de sus héroes:

> **Entre pardos nubarrones**
> **pasando la blanca luna,**
> **con resplandor fugitivo,**
> **la baja tierra no alumbra.**

Poco es lo que ocurre esta primera noche, cuya oscuridad el poeta aprovecha para presentarnos de refilón a uno de sus personajes favoritos: el hombre misterioso

que entre las sombras se ofusca.

El día siguiente lo utiliza para darnos a conocer el lugar de la acción. Reverberando en la luz de oro del sol poniente

Se ve la imperial Toledo
dorada por los remates,
como una ciudad de grana
coronada de cristales.

La noche venida, en la desierta calle queda sólo un mancebo

de impetuosos ademanes,
que se pasea ocultando
entre la capa el semblante.

Hacia el joven avanza, en la oscuridad de la noche, una mujer,

la luz del rostro escondida
en tocas y tafetanes.
. . . . . .
Vase derecha al que aguarda,
y él al encuentro la sale,
diciendo... cuanto se dicen
en las citas los amantes.
Mas ella, galanterías
dejando severa aparte,
así al mancebo interrumpe
en voz decisiva y grave:
"Abreviemos de razones,
Diego Martínez; mi padre,
que un hombre ha entrado en su ausencia
dentro mi aposento sabe:

y así quien mancha mi honra
con la suya me la lave;
o dadme mano de esposo,
o libre de vos dejadme."

El mancebo, dispuesto a partirse para la guerra de Flandes, promete a la ya seducida joven—Inés de Vargas—volver dentro de un año y llevarla ante el altar. Para mayor seguridad, Inés le exige preste juramento de su promesa a los pies de la famosa imagen del Cristo de la Vega, y a jurarlo van ambos al templo:

Ante sus plantas divinas
llegaron ambos amantes,
y haciendo Inés que Martínez
los sagrados pies tocase,
preguntóle:
—Diego, ¿juras
a tu vuelta desposarme?
Contestó el mozo:
—¡Sí juro!
Y ambos del templo se salen.

Pártese Diego para la guerra, y pasa un año, y pasan dos más antes de que vuelva a España. Al cabo de los tres, entra una tarde en Toledo, caballero

en un caballo andaluz.
Jubón negro acuchillado,
banda azul, lazo en la hombrera,
y sin pluma al diestro lado
el sombrero derribado
tocando con la gorguera.
Bombacho gris guarnecido,
bota de ante, espuela de oro,
hierro al cinto suspendido,
y a una cadena prendido
agudo cuchillo moro.

Pero Diego, ascendido de soldado a capitán, no se acuerda de Inés ni del juramento hecho a Inés más

que de las nubes de antaño. Inés, por su parte, que, por supuesto, no ha olvidado el juramento, acude a los Tribunales a pedir justicia. Bien quisieran hacérsela los señores del Tribunal, pero es imposible si Inés no tiene algún testigo. ¿Testigo? Sí; Inés tiene uno, el Cristo de la Vega. Y, en efecto, al templo van los del Tribunal a tomar declaración al santo Cristo:

Está el Cristo de la Vega
la cruz en tierra posada,
los pies alzados del suelo
poco menos de una vara;
hacia la severa imagen
un notario se adelanta,
de modo que con el rostro
al pecho santo llegaba.
A un lado tiene a Martínez;
a otro lado, a Inés de Vargas;
detrás, al gobernador
con sus jueces y sus guardias.
Después de leer dos veces
la acusación entablada,
el notario a Jesucristo
así demandó en voz alta:
"Jesús, Hijo de María,
ante nos esta mañana
citado como testigo
por boca de Inés de Vargas,
¿juráis ser cierto que un día
a vuestras divinas plantas
juró a Inés Diego Martínez
por su mujer desposarla?"
Asida a un brazo desnudo
una mano atarazada
vino a posar en los autos
la seca y hendida palma,
y allá en los aires "¡Sí juro!"
clamó una voz más que humana.
Alzó la turba medrosa
la vista a la imagen santa...
los labios tenía abiertos,
y una mano desclavada.

Conclusión.

Las vanidades del mundo
renunció allí mismo Inés,
y espantado de sí propio
Diego Martínez también.
Los escribanos temblando
dieron de esta escena fe,
firmando como testigos
cuantos hubieron poder.
Fundóse un aniversario
y una capilla con él,
y don Pedro de Alarcón
el altar ordenó hacer,
donde hasta el tiempo que corre,
y cada año una vez,
con la mano desclavada
el crucifijo se ve.

La leyenda de *Margarita la Tornera* es más larga que la anterior. Tiene por argumento una viejísima tradición, varias veces tratada literariamente dentro y fuera de España por la poesía, la novela y el drama (*). Un joven seductor, don Juan de Alarcón, tan mal estudiante como excelente pendenciero, enamora a la tan inocente cuan tonta (o a la inversa) Margarita joven de "diez y siete primaveras", llevada al convento cuando niña, y de cuyo convento es actualmente la hermana tornera. Seducida por don Juan, huye del convento, pero no sin antes ir a postrarse a los pies de una imagen de la Virgen, de la que siempre ha cuidado, y a la cual entrega ahora las llaves del convento que, como tornera, posee; encargándola cuide ella de

(*) Son bien conocidas entre las elaboraciones modernas de la leyenda, la narrativa de Charles Nodier, *Légende de Soeur Béatrix*, y la dramática de Maeterlinck, *Soeur Béatrice*. La misma leyenda es el argumento principal de la representación escénica *The Miracle (El Milagro)*, presentada por Max Reinhart, en Nueva York en 1924.

todo, y pidiéndola no la olvide. El amor de don Juan dura poco; y, cansado ya de Margarita, la abandona. Esta entonces, viéndose sola, decide volver a la ciudad de donde salió (Palencia), abrigando la esperanza de encontrar allí a su fugitivo amante. La suerte hace que vaya a dar a la iglesia del convento que abandonó. Cuidando del altar de la Virgen ve a una monja. Habla con ella, y después de oír de sus labios la historia completa de su vida, historia que coincide con la de la propia Margarita, y de observar que la monja en cuestión tiene su misma figura, acaba por descubrir la verdad de lo ocurrido; a saber: que la monja es la Virgen, que durante la ausencia de la fugitiva ha tomado su figura y su puesto, desempeñando sus deberes de hermana tornera. Nadie, pues, se ha enterado de la huída de Margarita, la cual, arrepentida de su pecado, vuelve a ocupar su puesto de tornera en el convento.

Margarita la Tornera es más accidentada que la anterior leyenda de *A buen juez, mejor testigo,* sobre todo, con el apéndice que Zorrilla le añadió, y que cuenta la posterior historia amorosa de don Juan con una bailarina. Ninguno de los dos personajes, ni don Juan ni Margarita, tiene especial interés. La narración está muy diluída. Carece, en fin, del interés dramático de la otra leyenda. Sí tiene, en cambio, versos bonitos, sobre todo dentro de ese tipo de verso un tanto femenino y otro tanto vulgar tan propio de Zorrilla. verso más recomendable por la cadencia material que por la sensibilidad.

"Lo que Tennyson hizo por los cuentos de Artús. lo hizo Zorrilla por las leyendas favoritas de la His-

toria española", dice Fanny Hale Gardiner. Dejando a un lado discusiones que poco o nada resolverían, la comparación es bastante exacta. Con sus dos grandes cualidades de poeta de la palabra y de la imaginación, Zorrilla logró popularizar gran número de leyendas nacionales, exactamente igual que por otras razones lo logró Tennyson. Difícil sería decidir qué es lo que el pueblo gustaba más en las leyendas de Zorrilla, si la leyenda en sí misma, o los versos del poeta. Los dos elementos son inseparables. El pueblo conoció varias de esas leyendas a través de Zorrilla, y eran las leyendas versificadas por este poeta las que le gustaban, como son aún las que le siguen gustando. La Historia es para el pueblo cosa no existente. Ahora bien; el gran mérito de Zorrilla consistió en que siendo él también pueblo, y hombre de escasa cultura histórica y de todas clases, vió y sintió como el pueblo, es decir, vió y sintió como poeta, y como poeta, guiado por la imaginación, versificó las leyendas. Serán éstas falsas en muchos pormenores; carecerán de color histórico y local, pero contienen poesía, y poesía popular, y eso hubo de ser lo que las hizo y sigue haciendo interesantes. Quizás un extranjero, como advierte el señor Bonilla y San Martín, "hallará muy difícil explicarse la enorme popularidad de este poeta"; quizás sus versos no pasarán para él de "vulgar canturreo". Pero eso, que hace imposible, ya se ve, la popularidad internacional de Zorrilla, su eterna charlatanería, su eterno delirio imaginativo y su falta de delicadeza poética, es precisamente lo que le hizo poeta nacional y popular en España. Por lo mismo que no es un poeta de emociones fuertes ni artista refinado, está al alcance de todo es-

pañol que sepa leer; y por lo mismo que es un poeta de imaginación exuberante y extraviada, satisface las exigencias de soñador despierto y de más de un habitante de la tierra que vió florecer a Amadís y don Quijote, San Juan de la Cruz y Góngora.

Nada diremos del elemento religioso contenido en estas leyendas, pues para decir algo habría que discutir cosas totalmente ajenas a este ensayo. Baste con declarar que el milagro religioso era el asunto más apropiado para la imaginación de un poeta como Zorrilla. Y por lo que al catolicismo o cristianismo de éste se refiere, queriendo tasarlo exactamente, acaso resulte, como ya creía Valera, que se trata más de un tema poético que de una verdadera pasión de creyente.

Pasar de las leyendas a los dramas de Zorrilla no significa más ni menos que pasar de una leyenda narrada a una leyenda en acción. Un pequeño drama es la leyenda *A buen juez, mejor testigo,* con escenas tan teatrales como la de la comparecencia de Inés de Vargas ante el Tribunal pidiendo que Diego le cumpla la promesa hecha de llevarla ante el altar. Escenas eminentemente teatrales hay también en las otras leyendas de Zorrilla. Y, a su vez, como decimos, sus dramas son leyendas en acción, leyendas ejecutadas sobre el escenario. No otra cosa es el mismo *Don Juan Tenorio,* drama que tiene más de un punto de contacto con la leyenda de *El capitán Montoya.* Leyendas en acción vienen a ser igualmente los dramas *Sancho García, El zapatero y el rey* y *Traidor, inconfeso y mártir.* La Historia, aunque no es larga la que ha corrido desde la muerte del autor, ha venido olvidando la obra dramática de Zorrilla, sin más excepción que el *Don Juan*

Tenorio (1844). No teniendo nosotros interés particular alguno en la resurrección dramática de Zorrilla, no tenemos por qué detenernos en el estudio de las restantes piezas, entre las cuales son las citadas las cuatro mejores.

Por lo demas, puestos a dar una idea general del drama zorrillesco, lo mejor que podemos hacer es copiar las palabras de Ferrer del Río, que lo ha caracterizado en sus rasgos más esenciales. Dice: "Todos sus protagonistas son valientes, enamorados, celosos de su fama y de su honra, y en bosquejar sus caracteres se esmera mucho; casi en todos sus dramas aparece un personaje misterioso que posee el nudo de la intriga, y va soltando hilos y los embrolla y desenreda a medida que la acción avanza, hasta conducirla a su desenlace. Prefiere los argumentos de la Edad Media, y al desenvolverlos se explaya su fantasía poderosa y derrama torrentes de armonía, imágenes de singular hermosura en versos fáciles, robustos, bien sonantes. No se detiene en inverosimilitudes, a trueque de producir cuadros de efecto, contrastes, prodigios, situaciones de bulto: por eso sus concepciones degeneran a veces en melodramas." Lo que sigue se refiere a toda la obra poética de Zorrilla: "Asombra su atrevimiento, su numen inagotable cautiva, y la magia de su musa sirve con frecuencia de escudo a sus poéticos extravíos, a los lunares de su obra, que, en ocasiones, casi pesan tanto en la balanza como sus bellezas. Zorrilla no tiene más norte que su inspiración caprichosa, se encumbra en sus alas y se abandona a su versátil vuelo, se remonta o desciende, gira por los espacios, crece y mengua a su albedrío. Si se empeña en escribir y no

está inspirado, se acuerda de que muchas veces lo estuvo, y se repite y se copia."

Protagonistas valientes y enamorados, celosos de su fama y de su honor; situaciones de bulto; acción enmarañada, rica en accidentes y sorpresas; retórica y lirismo a destajo; poquísimo o ningún sentido de la realidad; amplio vuelo de una imaginación descabellallada: las piezas de Zorrilla enriquecen el repertorio de dramas líricos y poéticos del clásico y romántico teatro de capa y espada español.

Como decimos, de todas sus piezas teatrales es el *Don Juan Tenorio* la única que sobevive en la escena, y todos los años, allá por los primeros días de noviembre, viene el simpático tronera a hacernos una larga visita, sin duda para probarnos que sigue aún disfrutando de excelente salud y dedicado, como siempre, a conquistar corazones femeninos.

El ser este drama demasiado largo y demasiado conocido nos excusa de resumirlo. Desde luego, todo aquel que conozca algo de la literatura donjuanesca, tiene que haberse dado cuenta de las esenciales diferencias que existen entre el don Juan de Zorrilla y el don Juan clásico, el de Tirso de Molina en particular. Difieren, en primer lugar, en que el don Juan clásico no conoce el amor espiritual. Y difieren, en segundo lugar, en que el don Juan clásico se condena necesariamente. Fuera de esto, las diferencias de detalle son infinitas. Plantea esto el problema de saber en qué fuentes se inspiró Zorrilla para la composición de su *Don Juan Tenorio,* problema que los que de él se ocupan resuelven de diferente manera. Pasando nosotros por en medio de la discusión y al borde del problema,

diremos solamente que la escena final del drama de Zorrilla, en la que don Juan contempla sus propios funerales, es, como ya notamos al hablar de *El estudiante de Salamanca,* de Espronceda, una vieja tradición, desarrollada por el mismo Zorrilla en la leyenda de *El capitán Montoya,* héroe éste que, igual que el don Juan de *Un testigo de bronce,* es, si bien más en pequeño, el propio don Juan del drama.

En cuanto al valor de la pieza en sí, todo depende del criterio con que se la quiera juzgar. Si nos atenemos al que nosotros consideramos como el verdadero sentido del carácter de don Juan, lo menos que hay que decir es que Zorrilla no tuvo jamás idea de lo que don Juan es y representa, y el héroe de su drama tiene tanto de don Juan como Hamlet de Hércules. Don Juan, ya lo dijimos en otro lugar, ni se enamora ni puede enamorarse espiritualmente, por la sencillísima razón de que don Juan, como puro instinto de vida que es, es la negación de cuanto significa espiritualidad. En resumen: el don Juan de Zorrilla, arrullando a doña Inés, y de ella enamorado espiritualmente, no es don Juan; es un héroe cualquiera de la literatura romántica, Werther, por ejemplo. No otra cosa es, en verdad, el don Juan de los románticos: una mezcla imposible de don Juan, Werther y uno o más héroes bayronianos.

La conversión y salvación de don Juan es igualmente absurda. De don Juan, como no se salve el instinto sensual, nada puede salvarse, pues poco o nada más hay en él. Pero además, la intervención de algo que sea espiritual, no sólo no puede darle vida a don Juan, sino que necesariamente le hace perder la que tiene,

precisamente porque siendo todo él vida material y espontánea, no puede resistir ni lo espiritual ni siquiera lo reflexivo. El clásico Comendador del drama, si no nos encerramos dentro de la tesis estrictamente religiosa, lo cual acabaría con *nuestro* don Juan, es simplemente reflexión: es la conciencia del pecado (conciencia, nada más) que obliga al pecador a volver la vista sobre el pasado, sobre sí mismo. Ese momento llegado, don Juan tiene que morir. La vida es vida a condición de mirar siempre hacia adelante y de nunca repetirse conscientemente. Por algo don Juan no conquista dos veces a la misma mujer; por algo huye de la mujer a quien ha conquistado una vez; es que no quiere dejarse conquistar, no quiere dejarse morir. Y sólo la fuerza de un espíritu venido del otro mundo, de un *re*-aparecido, puede subyugar y aniquilar a don Juan.

Pero esto reconocido, debemos reconocer igualmente que el drama de Zorrilla encaja dentro del espíritu del drama romántico, y con este criterio y no con el anterior habremos de juzgarle. En este sentido, su don Juan es tan verdadero, es decir, tan falso como lo son los de Pushkin, Dumas, Musset, etc. Es éste el don Juan de los delirios románticos, que se tortura el alma en las quimeras del amor ideal, es decir, de la belleza ideal, y que lo mismo se viste de cenobita y cae rendido a los pies de una mujer, como el don Juan de Pushkin, que apura en los labios de la amada el beso del amor y el veneno de la muerte, como el Rolla de Musset. No es el don Juan clásico, que no conoce el sentimentalismo; es el don Juan romántico, vencido por la vida, subyugado por la pasión:

Ce n'était pas Rolla qui gouvernait sa vie,
C'étaient ses passions.

Es, en fin, Werther soñando con la Carlota ideal. Farinelli ha resumido elegantemente este contraste. "El don Juan de la leyenda era", dice, "figura dramática; ahora es figura lírica, casi elegíaca. Antes era hombre de acción y de instinto; ahora es irresoluto, reflexivo, meditabundo. Como mariposa que vuela de flor en flor, don Juan volaba de placer en placer; ahora el placer le es fuente de males, de disgustos, y no sabe a qué cáliz poner sus labios, pues todo licor le parece amargo, le parece nocivo."

La gran diferencia entre este don Juan, tipo general de la concepción romántica, y el don Juan de Zorrilla consiste en que éste acaba como buen católico; es decir, consiste en que desde el primer momento es ya un católico, como Zorrilla mismo. Desde el principio del drama sabemos que don Juan es capaz de enamorarse espiritualmente, y también, por consiguiente, de acabar como buen cristiano. Y esto es, en resumen, el drama de Zorrilla: una apoteosis del amor y una apoteosis de la religión católica. ¿Por qué ha de condenarse don Juan?, como era de costumbre, se preguntaría Zorrilla. Y alejado del fondo del problema teológico planteado en el clásico drama de *El Burlador de Sevilla,* no ve razón alguna. Su Dios es el Dios de la clemencia y del perdón, y para ganar el cielo basta con un solo momento de arrepentimiento sincero, tanto más, cuanto que su don Juan no se ha situado fuera de la religión, como el don Juan de Molière. Y así hace que se enamore espiritualmente, y así hace que, guiado por la luz del amor espiritual, se salve. Ciertamen-

te, y aunque el fondo religioso de la obra se presta a discusión, no hay por qué criticar el desenlace, tan natural como el suicidio de Werther y de Rolla. Lo criticable es que el drama es poco serio. Desde el primer acto estamos por completo fuera de la realidad, y todo él es desde entonces un juego fantasmagórico, un espectáculo teatral. Fantasía, poesía lírica y escenas de comedia de capa y espada: eso es el drama. La segunda parte sobre todo, con tanto aparato de tumbas, apariciones y desapariciones de espíritus, es un cuento de absurdo cinematógrafo. Lirismo lo hay a destajo, y es un lirismo demasiado palabrero y demasiado vulgar. No es fácil escribir versos mucho más artificiales que los del "Cálmate, pues, vida mía" y que tantos otros de los que en la pieza abundan. Gracias a que la armonía de la palabra rimada y la facilidad con que el verso continúa, los hace tolerables al oído, cosa que casi siempre ocurre con los versos de Zorrilla. Para el drama hubiéramos preferido una escena más apasionada, que no por eso había de dejar de ser dulce y tierna, en lugar de todas las palomas, gacelas, etcétera, y todo el arca de Noé con que el autor nos regala por boca de un personaje como don Juan.

Mirado más de cerca, aun dentro de la ideología romántica, el carácter de don Juan nos parece flojo; más que flojo, falso. Diga Zorrilla lo que quiera y píntelo como quiera, nosotros no creemos en el amor de don Juan por doña Inés. ¿Cómo es posible creer en un amor que se expresa en tantas y tan falsas palabras como don Juan vierte al oído de la inocente novicia? Don Juan es un poeta lírico, un ruiseñor: don Juan es Zorrilla—¡pobre don Juan! Más que amor,

lo que en la famosa declaración de don Juan hay es sarcasmo:

> **Y estas palabras que están**
> **filtrando insensiblemente**
> **tu corazón, ya pendiente**
> **de los labios de don Juan.**

Vuelve a aparecer aquí el verdadero don Juan, que está seguro de poseer a su víctima. Pero ¿dónde queda entonces el amor espiritual? ¿Y dónde queda el amor espiritual cuando don Juan, muerta ya doña Inés, se va a la conquista de toda cuanta mujer le sale al paso? Ni tampoco podemos creer que el héroe se eche a los pies del Comendador implorando su perdón, para luego, en menos de un par de minutos, soltarle un pistoletazo. La escena, como la anterior y como varias otras, está subordinada al fin religioso que el poeta tiene presente, pero no está en conformidad con el carácter de don Juan. No es imposible que el don Juan romántico se enamore e implore perdón; lo que es imposible es que estando enamorado como se dice no lo sacrifique todo a su amor. La falsedad consiste en ese doble carácter que Zorrilla ha dado a su héroe, ora don Juan, ora amador romántico, y que hace imposible que sea verdaderamente ni lo uno ni lo otro. No son dos aspectos que se completen; son dos tipos que se excluyen. La debilidad del tipo general del don Juan romántico consiste exactamente en que se hace víctima del amor. Morir amando: ése es su ideal, contrario, sin duda, al carácter del clásico don Juan, pero lógico dentro de la ideología romántica. El don Juan de Pushkin, uno de los más delicados, está dispuesto a dar su vida "por un solo instante de embriaguez" amo-

rosa en compañía de la mujer amada. Y es que para el don Juan de los románticos, si algo hay verdaderamente insoportable, es la vida misma; aspecto en el cual se ve más claramente que en ningún otro la radical diferencia que separa este don Juan del don Juan clásico. Este es, ante todo, afirmación de vida: un alegre y eterno "Heiliges-Ja-Sagen", que diría Nietzsche, y así es como aparece el don Juan de Tirso de Molina, todo él definido en dos estupendos versos:

Tengo brío y corazón
en las carnes.

El don Juan romántico es la negación de la vida. Matemáticamente es este don Juan la suma de Werther más Byron más Schopenhauer. Pero el don Juan de Zorrilla es, en cuanto enamorado espiritualmente, es decir, en cuanto don Juan romántico, negación de vida. En cuanto capaz de sobreponerse a su amor, matar al Comendador y abandonar a la hija y lanzarse a nuevas aventuras y a nuevas conquistas, afirmación de vida. Es decir, no es ni lo uno ni lo otro; es un carácter contradictorio. Sobreponerse al amor sería, si se quiere, una prueba más de virilidad; pero no fué eso lo que pensó Zorrilla. Zorrilla pensó que su héroe sería hasta el fin del drama un enamorado espiritualmente, pues por este amor espiritual está condicionada su salvación, y así, en efecto, reaparece don Juan en la segunda parte. Ahora bien: para ser esto no puede ser lo otro. Quien lleva un amor espiritual fracasado en su alma, no goza de la vida como goza don Juan: no brinda a la vida a cada despertar del sol. Y quien no

brinda a la vida a cada despertar del sol, será todo lo que se quiera, pero no es don Juan. A través del drama don Juan va negándose a sí mismo, como don Juan clásico y como don Juan romántico.

Por lo que hace a doña Inés, baste decir que tiene toda la realidad de lo que jamás ha existido, existe ni existirá. Es una amable creación de la fantasía del poeta, "pan di zuccaro", que le llama Farinelli; hermana gemela de Margarita la Tornera, de la Azucena silvestre, de la Pasionaria, de la Inés de *El capitán Montoya*, etc. Zorrilla no se cansó de repetirse a sí mismo. Su intervención en el drama es la de una figura providencial, por Dios enviada para salvar a don Juan, y sólo así puede subsistir fiel a su amor.

El verdadero Zorrilla está en las leyendas y en los dramas, y ésa es su obra fundamental. Como poeta lírico raramente llega a afectarnos. Hay en todas sus composiciones de esta clase una cierta emoción, pero nunca la bastante para conmovernos. Más que emoción hay palabras, canturreo lírico. Por otra parte, la visión del mundo de Zorrilla es extremadamente cándida. Es poco más o menos la visión de una criatura, y su aparente tristeza y más aparente pesimismo nos hacen sonreír. Sabemos que el poeta ve el mundo a través de un prisma de colores alegres. Por extraño que parezca, el poeta lírico que en Zorrilla había no está en sus poesías líricas: está en sus leyendas y en sus dramas. ¿Por qué? Porque esas leyendas y esos dramas son su único y verdadero ser: son su elemento subjetivo. Si es posible decir que Quintana es el épico de la lírica, pues Quintana ve y piensa más objetiva-

mente que siente, posible es también decir que Zorrilla es el lírico de la épica, pues es la suya una épica esencialmente personal, subjetiva y lírica; una épica *actual*. Por el contrario, cuando el poeta quiere encerrarse dentro de sí mismo y buscar poesía en el fondo de su alma, es cuando más fuera está de sí. La cabeza le falla, y el corazón le falla antes que la cabeza. No diremos que no haya en varias de sus composiciones líricas versos sentidos, versos íntimos. Sí los hay, y cualquiera puede hallarlos en piezas como las tituladas *Las hojas secas, Vigilia, Indecisión*, etc.

Poeta a la caza de tradiciones y leyendas, que vió a España en figura de mujer, y como de una mujer se enamoró de ella, no podía por menos de ir a dar con la rica página de la vida y civilización moriscas, no para estudiarlas como erudito, sino para fantasearlas y poetizarlas. En efecto, al antiguo reino granadino volvió también los ojos Zorrilla, y movido por el recuerdo de la dominación árabe escribió varias poesías así tituladas *Orientales*, y todo un gran poema titulado *Granada, Poema oriental, precedido de la leyenda de Muhamad Al-Hamar el Nazarita, Rey de Granada*. A pesar de lo extenso que ya el poema es, está sin acabar. De este poema dijo el mismo Zorrilla que no era sino "una enorme leyenda", y no hay por qué negarle que tuvo razón para llamarle así. Es una enorme leyenda alrededor de la conquista de Granada por los Reyes Católicos. Pero lo que menos importa en este caso es el asunto, y hubo de ser también lo que menos le importó a Zorrilla. Lo que importa es el verso, el verso en sí mismo. Exuberantes siempre, la imaginación y la palabra de Zorrilla rompen en esta ocasión todos los

diques, y se vierten en miles y miles de versos, engarzados en inacabable rosario de descripciones, historias amorosas, narraciones militares, etc. Y el verso, hay que confesarlo, es en general flúido, armonioso, de relumbrante colorido, lleno de soltura y de gracia, preciso a veces, frecuentemente poético, casi siempre animado. Una cosa se nota en la poesía de Zorrilla, y muy marcadamente en el poema *Granada;* casi estamos por llamarle el alma de la poesía zorrillesca. Cuando leemos a Quintana y Núñez de Arce, por ejemplo, sentimos algo así como si el poeta escribiese en cumplimiento de un deber, digamos, de mala gana y a disgusto: es la poesía como deber o como escuela, poesía amargada por el disgusto. Leyendo a Zorrilla, lo que más distintamente sentimos, sobre todo cuando no sentimos el agotamiento del poeta, es su animación interior, la plena alegría que el poeta experimenta al escribir sus versos. Nos produce Zorrilla el efecto de un ruiseñor en noche de luna, lanzando trinos al aire sin más propósito que el de hacer que el aire vibre armoniosamente, o de un riachuelo que se da por satisfecho con sólo que el campo lo oiga pasar murmurando su alegre cantar. Así se explica que Zorrilla escriba versos y versos sin sentirse fatigado. Es como un enamorado. Lo de menos es lo que pueda decir; la cuestión es que pueda charlar día y noche con su novia, con su Musa. Aun sin otras cualidades, ésta sola sería bastante para hacérnoslo simpático y tolerable. Estamos seguros de que el poeta brinca de alegría allá dentro de su tumba cada vez que nos oye repetir sus trinos de atortolado ruiseñor. Nos gusta esta nota de alegría, de es-

pontaneidad, de entusiasmo algo infantil, generalmente desprovisto de *pose* y de ironía, e infinitamente más tolerable que la predicación y el sermoneo poéticos.

No hay que romperse la cabeza ni torturar el gusto en la selección de versos de su poema *Granada;* los primeros con que tropiezan nuestros ojos dirán algo de lo que la poesía de este enorme poema es. El moro Kaleb ha traído la noticia de la pérdida del rey de Granada, Bu-Abdil, y del viejo capitán de Loja, Aly-Athar, en lucha contra los cristianos, noticia que llena de tristeza a la ciudad. Moraima, "la azucena pálida de Loja", "la Sultana de cabellos de oro", al conocer la noticia de la muerte de su esposo y de su padre, cae desmayada. El poeta, por boca del esclavo Kael, llora su dolor:

Tórtola blanca de azulados ojos,
perla robada del peñón de Loja,
flor de la Alhambra, de su bosque ameno
cándida corza;
Bella Sultana, creación aérea
de mi alma triste que en los aires mora:
¿dónde me ocultas tus celestes ojos,
garza paloma?
Pálida estrella cuya luz no veo,
flor de quien busco el delicioso aroma,
¿dónde eres ida, mi gentil Moraima?
¿Quién te me roba?

.....

Tórtola triste que en el sauce umbrío
tu amor perdido solitaria lloras:
ráfaga helada que el ciprés gimiendo
lúgubre azotas:
Són temeroso con que el mar airado
fiero amedrenta la desierta costa:
eco del viento que las huecas ruinas
cóncavo asordas,

Dadme de vuestros funerales ruidos
las más siniestras y dolientes notas,
para que en torno de la Alhambra eleve
fúnebre trova.

La misma ciudad de Granada ciñó las sienes de Zorrilla con la corona del poeta.

BIBLIOGRAFIA

José Zorrilla, *Obras dramáticas y líricas*, ed. M. P. Delgado, Madrid, 1895, 4 T. *Galería dramática: Obras completas*, Madrid, 1905, 4 T. *La leyenda del Cid*, ilustrada por don J. Luis Pellicer, Barcelona, 1882. *Granada, poema oriental*, Madrid, 1895, 2 T. *Sancho García*, ed. A. Bonilla y San Martín, Madrid, 1917.

Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla, su vida y sus obras*, Valladolid, 1916-1920, 3 T. A. de Valbuena, *José Zorrilla, estudio crítico biográfico*, Madrid, 1889. E. Ramírez Angel, *José Zorrilla, biografía anecdótica*, Madrid, Editorial Mundo Latino, sin fecha. Del mismo: *El poeta Zorrilla visionario*, en *Por Esos Mundos*, agosto 1915, pp. 168 y ss. Fanny Hale Gardiner, *A Spanish Poet-Laureate: José Zorrilla*, en *Poet-Lore*, T. II, new series, 1898, pp. 506 y ss. C. Eguía Ruiz, *Un poeta patriótico, don José Zorrilla, al correr de un centenario*, en *Razón y Fe* T. 49, 1917, pp. 61 y ss. y 320 y ss. E. Gil Carrasco, *Poesías de don José Zorrilla (Semanario Pintoresco*, 5 marzo de 1839), en el T. II de sus *Obras en prosa*, Madrid, 1883. El número de 30 de enero de 1893 de *La Ilust. Esp. y Ame.* está dedicado en su casi totalidad a Zorrilla (artículos de Lista, Sánchez Moguel, etc.). Isidro Fernández Flórez, *José Zorrilla*, en *La España Moderna*, nov. 1891, p. 23. Alberto Lista, *Poesías de don José Zorrilla*, en sus *Ensayos literarios y críticos*, T. II, Sevilla, 1844. Condesa de Pardo Bazán, *Zorrilla*, en *La Lectura*, T. I de 1909, pp. 1 y ss., y 133 y ss. Clarín (Leopoldo Alas), *El Teatro de Zorrilla*, en *Palique*, Madrid, 1894. E. Díez-Canedo, *Sobre Zorrilla*, en *Sala de Retratos*, ed. de El Convivio, San José, Costa Rica, 1920. Cecilio de Roda, *Margarita la Tornera*, en *La Lectura*, T. I de 1909, pp. 36 y ss. y 303 y ss. Sobre la misma leyenda y crítica de la de Zorrilla, Menéndez y Pelayo, en el T. V, pp. xxxv y ss. de *Obras de*

Lope de Vega, publicadas por la R. A. E. Y sobre la leyenda de *El capitán Montoya,* en el T. III, pp. LXVIII y ss. de la misma colección Véase también sobre esta leyenda, G. T. Northup, *El Estudiante de Salamanca and other selections from Espronceda,* Ginn and Co., 1919, pp. XL y ss. de la introducción. Thomas A. Fitz Gerald, *Notes on sources of Zorrilla's "Don Juan Tenorio",* en *Hispania* (The American Association of Teachers of Spanish), vol. V, febrero de 1922. (El autor difiere del señor Cortés en cuanto a los orígenes del *Don Juan,* de Zorrilla. No cree que éste se inspirase en *Les âmes du purgatoire,* de Mérimée, y sí cree que se inspiró en las piezas de Tirso y de Dumas). A. Farinelli, *Don Giovanni, note critiche,* en *Giornale storico della letteratura italiana,* T. XXVII, 1896 (2 arts.), en particular, pp. 319 y ss. G. Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan,* París, 1911, 2 T., pp. 38 y ss. del segundo. Manuel de la Revilla, *El tipo legendario de Don Juan Tenorio y sus manifestaciones en las modernas literaturas,* en *Obras,* Madrid, 1883. Gregorio Marañón, *Notas para la biología de Don Juan,* en la *Revista de Occidente,* enero de 1924, en particular, pp 38 y ss. Para más bibliografía sobre el *Don Juan,* C. Barja. *Libros y autores clásicos,* Brattleboro, Vermont, 1923, 3.ª ed., pp. 477-478. También Harry Kemp, en *The Love-Rogue* (trad. de *El Burlador,* de Tirso), New York, 1923, pp. 221 y ss. J. Francos Rodríguez, *La coronación de Zorrilla,* en *Días de la Regencia, Recuerdos de lo que fué,* Madrid, MCMXXII. Del mismo: *La caída del Tenorio,* en *El Teatro en España, 1908,* Madrid, sin fecha.

CAPITULO XIV

NOVELA DE COSTUMBRES.—Fernán Caballero.—Carácter de su novela.—Elementos que en ella entran.—Crítica. La familia de Alvareda.—La Gaviota.—Lágrimas.—**Resumen y crítica.—La moral de la novela de Fernán Caballero.—Antonio de Trueba.—Carácter de su obra.—Crítica.—El B. Luis Coloma.**—Pequeñeces.—**Crítica.—Bibliografía.**

Hemos tenido ya ocasión de citar en estas páginas el nombre de Juan Nicolás Böhl de Faber, el cónsul hamburgués establecido en Cádiz, defensor del teatro romántico español. Debemos hablar ahora de su hija Cecilia, fruto del matrimonio de aquél con la gaditana doña Frasquita de Larrea. Nació Cecilia, "por casualidad", dice el P. Coloma, en Suiza (Morges, Berna) en 1796 y residió casi toda su vida en Andalucía, donde murió, en Sevilla, el año de 1877. Su verdadero nombre literario es el de **Fernán Caballero**, tomado del de un pueblecillo de la Mancha.

Con Fernán Caballero puede decirse que empieza propiamente la historia de la novela española en el siglo XIX. Lo que hasta él tenemos son más bien tentativas, imitaciones románticas de una u otra clase, pequeños cuadros de costumbres, no verdadera novela original, nacional. Esto mismo explica en parte el éxito que tuvieron sus obras, mayor que el que alcanzaron las de ningún otro novelista español del siglo pasado, éxito que el crítico Eugenio de Ochoa había profetizado al publicarse en el *Heraldo* de Madrid la que pasa aún hoy por ser la mejor novela del autor, y una de las primeras que escribió: *La Gaviota*. "*La Gaviota*",

escribía, "será en nuestra literatura lo que es *Waverly* en la literatura inglesa, el primer albor de un hermoso día, el primer florón de la gloriosa corona poética que ceñirá las sienes de un Walter Scott español". Parecidos vaticinios y elogios oyó Fernán Caballero de los críticos de más rumbo y de los literatos más abultados de su tiempo. Su nombre se extendió pronto por el extranjero, rodeado de tal aureola, que nada menos que el Gobierno belga, ignorando tratarse de una mujer, propuso al rey, y éste lo concedió, condecorar al novelista con la cruz de Caballero de la Orden de Leopoldo, y condecorada hubiese quedado Cecilia de no haber alguien advertido al Gobierno belga que se trataba de un *Caballero* femenino. Conservó el novelista esta fama durante su vida, pero ya con su muerte empezó a ponerse su sol, y hoy no brilla más que en la hora del ocaso.

No diremos nosotros que merezca Fernán Caballero el honor de ser tenido por el primer novelista español del siglo XIX; desde su muerte ha escrito don Benito Pérez Galdós su monumental obra; pero sí diremos que merece ser considerado como uno de los novelistas más caracterizados de ese siglo. Se dirá que ha pasado de moda la sociedad que Fernán Caballero pinta; que las costumbres han cambiado, las ideas también; pero aun suponiendo que todo eso y mucho más sea verdad, precisamente, el hecho de ser verdad, presta cierto interés a sus novelas. Ello es que Fernán Caballero llena una época en la historia de nuestra literatura moderna, época de transición y de reforma, entre fines del siglo XVIII y mediados del XIX.

Su novela es esencialmente costumbrista, aunque li-

mitada a las costumbres andaluzas. Con Fernán Caballero adquiere ya nuestra novela ese carácter regionalista que en gran parte conservó durante todo el siglo pasado, y que aun en parte conserva. De novelas de costumbres calificó el mismo autor sus libros, y de su costumbrismo y realismo hizo repetidas protestas. "No escribimos novelas", dice en cierto lugar de la titulada *Lágrimas,* "sino cuadros de la vida humana, tal cual es, tal cual la veis vos, delante de vuestros ojos". Esto mismo decía ya en el prólogo de la primera que escribió: *La familia de Alvareda.* "No aspiramos a causar efecto, sino a pintar las cosas del pueblo tales cuales son; no hemos querido separarnos un ápice de la naturalidad y de la verdad". Y caracterizando aún más precisamente su arte, vuelve a decir en la carta "a mi lector de las Batuecas' al frente de la novela *Clemencia:* "Lo que escribo no son novelas de fantasía, sino una reunión de escenas de la vida real, de descripciones, de retratos y de reflexiones." Estas palabras pueden valer como una definición de la novela de Fernán Caballero, cuyos elementos capitales son: una historia sencilla, una serie de cuadros de costumbres, descripciones y retratos en ellos engarzados, y una serie de reflexiones a modo de introducción, paréntesis o conclusión. Esto último es, sin duda, lo más extraño a la novela, y es también lo que más se ha criticado en las de Fernán Caballero.

Ya sabemos que su padre, Juan Nicolás, era un enamorado de todo lo español, y este amor, aumentado en grandeza y en pasión, pasó íntegro al corazón de la hija. La fórmula concreta de este españolismo puede resumirse en las mismas tres palabras en que

lo resumieron la vida y el arte de nuestro pueblo a través de su historia clásica: Dios, Rey, Patria. Pero Dios, Rey y Patria sufrieron una crisis aguda al entrar en contacto con la ideología y el gusto de los siglos XVIII y XIX, discutidos los dos primeros por enciclopedistas y liberales, y discutida la tercera, en sus tradiciones literarias y costumbres sociales, por los así dichos reformadores, progresistas, etc. Pues bien; lo que Fernán Caballero representa en la literatura de la primera mitad del siglo XIX es la protesta franca contra enciclopedismo, liberalismo, reformismo, progresismo: contra todo lo nuevo. Fernán Caballero es el escritor del pasado (presente pasado), el defensor de la tradición, el apóstol del Altar y del Trono, el glorificador de *nuestras* costumbres, de nuestras costumbres viejas. Su obra literaria es obra de ejemplo y de polémica, y si el primero resulta visible de los hechos o historia novelados, la segunda toma la forma de predicación directa y de ataque abierto. Aquí y allí, por todas partes aparece truncada la historia novelada, por la enseñanza moral o por el sermón cristiano.

Naturalmente, y por lo que a la técnica se refiere, toda esta predicación polemista, toda esta repetida digresión, no sólo no añade mérito alguno a la obra, sino que se lo resta. Hace, en primer lugar, cansada la novela, cuya extensión aumenta considerablemente y cuya unidad artística rompe. Le da, por otra parte, un carácter excesivamente docente, excesivamente batallador y pedagógico, en perjuicio de la finalidad estética. Luego, precisamente por tomar la forma de predicación directa, la lección resulta más clara y más apasionada, sí; pero resulta también menos emotiva y me-

nos convincente de lo que resultaría incorporada en el desarrollo y desenlace de la acción principal.

Mirada la cuestión desde otro punto de vista, limitándose al valor en si misma de la moral predicada, y aparte de lo que cada uno pueda pensar por sí, no vemos razón alguna que justifique las duras críticas hechas a Fernán Caballero, como no sea la en verdad más que pueril razón de que el autor piense de un modo y el lector de otro. Admitido que casi toda la novela del siglo XIX ha sido novela de propaganda, no vemos, decimos, razón alguna seria en virtud de la cual haya de condenarse, por motivos morales exclusivamente, la novela de Fernán Caballero y defenderse la de George Sand, por ejemplo. Ni siquiera vemos razón en virtud de la cual deba criticarse que Fernán Caballero exalte el pasado español y que ataque la civilización europea de los siglos XVIII y XIX. Tan poco interesantes nos resultan hoy a muchos las dos terceras partes del pasado clásico español, como las tres cuartas partes del pasado romántico y liberal, etcétera, etc., europeo del siglo XIX. "Elle est en Espagne... le représentant et le défenseur du passé!" Y cree G. Hubbard que ha dicho una gran cosa. ¡Cree G. Hubbard haber arrojado un baldón sobre Fernán Caballero porque éste condena la civilización europea del siglo XIX! También Dostoiewsky y Tolstoy la condenan. También Merejkowsky se lamenta en pleno siglo XX de "la ineficacia intrínseca de esta civilización" europea, prosaica y vulgar, del siglo XIX. No se entienda esto como comparación, para lo cual no hay términos, sino como simple afirmación de que la moral tradicionalista de Fernán Caballero tiene tanta razón

de ser como la moral libre y modernista de George Sand y colegas socialistas, feministas, etc., a pesar de que el señor Hubbard piense lo contrario. "Il s'en faut de tout qu'elle puisse etre assimilée a George Sand". Ciertamente, por la moral que ambas predican es totalmente imposible asimilarlas; tan imposible es asimilar George Sand a Fernán Caballero. Será por otras razones, artísticas, por ejemplo, por lo que las dos escritoras no pueden ser asimiladas, no ciertamente por razón de la solidez de la moral predicada ni por la capacidad intelectual de las dos mujeres. "Veo en él" (Fernán Caballero), escribe Benedetto Croce, "una solidez de pensamiento, una sencillez de corazón y una viveza de fantasía, que la otra, a pesar de su mayor fecundia y virtuosidad, no posee." Y añade: "La polémica misma y el apostolado de Caballero me parecen en verdad mejor fundados, justificados y serios que el feminismo turbulento de Sand y que su socialismo superficial." Y la verdad sea dicha, comparados los resultados prácticos y poéticos de la moral de las dos novelistas, comparados el tradicionalismo de Fernán Caballero y el progresismo de muchos escritores contemporáneos suyos, españoles y extranjeros, posible es que resulte mucho más sana y bastante más estética la moral de nuestro novelista andaluz.

En arte, por de pronto, y para no salirnos del espíritu y letra de este ensayo, ha servido para crear algo nacional, algo propio, cosa que hasta entonces no teníamos. Pero dentro de esto mismo ha servido para algo más. Ha servido para recoger el espíritu y la materia de una época vacilante, de una época en que la España del pasado se defiende contra la España del

presente y del futuro. Que Fernán Caballero transija o no con esta nueva España, pura calcomanía francesa, cosa es que no nos interesa mayormente. Lo que nos interesa es que para combatir esta misma España de imitación, pintó la vieja España tal y como el novelista la veía en Andalucía: la España católica, monárquica y tradicionalista, o la moderna, a ésta opuesta. Pero ya al llegar aquí debemos hacer algunas aclaraciones.

Hemos visto que Fernán Caballero se las da de escritor realista, y en efecto por tal puede pasar. Pero, precisamente, porque la realidad está subordinada en sus novelas a una idea, a un fin práctico, entra en ellas muchísimo que difícilmente puede aceptarse como verdad real, mucho que no es más que aspiración romántica de su corazón religioso y de su fantasía poética. El mismo autor ha hablado de la misión de su musa cristiana como consistiendo en "poetizar la realidad sin alterarla", último rasgo que viene a completar su arte. Esta poetización de la realidad; esta idealización romántica de la realidad se da en toda su obra. Y se da, y otra cosa era casi imposible, en grado exagerado. Imposible es cuando se escribe con la pasión de Fernán Caballero mantenerse dentro de los límites de la realidad, ni siquiera de la realidad idealizada, "sin alterarla". Lo casi seguro es que la realidad ha de ser grandemente alterada, adaptándola en cada caso al entusiasmo o al odio sentido y al fin en vista. Esto es lo que creemos ocurre en las novelas de Fernán Caballero.

Bien quisiéramos nosotros convencernos de que los caracteres que el novelista nos presenta son reales, y

real su manera de conducirse, sus virtudes y sus vicios, pero no podemos. La razón consiste en que son caracteres de una sola pieza, caracteres hechos, sin las variedades y complicaciones psicológicas que en la vida tienen hombres y mujeres. Los caracteres de Fernán Caballero son, o buenos del todo, o malos del todo. Los malos no tiene el diablo por donde cogerlos; y los buenos es Dios quien no tiene por donde cogerlos. No con todos los caracteres ocurre esto, es verdad, pero sí con muchos de ellos. Y ocurre aún más concretamente con los caracteres femeninos. Ha trazado Fernán Caballero una serie de retratos de mujeres jóvenes, todas ellas totalmente buenas, todas ellas totalmente mártires, flores de pasión; todas ellas palomas sin hiel y "rosas sin espinas, grey de desvalidas que se agrupan humildes alrededor del altar, para pedir a Dios protección, y a los hombres olvido". Ninguna de estas místicas vírgenes tiene apenas curvatura psicológica. Son líneas rectas, flechas disparadas por el corazón de Fernán Caballero a través de la sociedad encenagada, egoísta y cruel, para ir directamente a clavarse en la celda del convento: *Elia, La Estrella de Vandalia;* en la tumba—*Lágrimas,* Elvira *(La familia de Alvareda);* en el olvido—*Pobre Dolores;* en el matrimonio rural, lejos del mundo—*Clemencia*... O son flechas envenenadas, que después de herir el corazón de alguien, van a perderse en el retiro, en el arrepentimiento, en la muerte—Rita *(La familia de Alvareda), La Gaviota*...

Es hasta curioso notar el lenguaje y las comparaciones que usa Fernán Caballero al hablar de estos dos tipos de mujer. Así, por ejemplo, al hablar de las dos heroínas de *La familia de Alvareda:*

Elvira, tres años más joven que su hermano, era una malva en su dulzura, una violeta en su modestia, una azucena en su pureza.

Rita... Era su carácter violento, sus impresiones fogosas y su corazón frío. Su cara... formaba un perfecto contraste con la de su prima Elvira, pudiéndose comparar la una a una fresca rosa armada de sus espinas; la otra, a una de esas rosas de pasión que elevan sobre sus pálidas hojas una corona de espinas como muestra de su padecimiento, y esconden en el fondo de su cáliz una miel tan dulce.

Otra heroína:

Lágrimas... Su alma era como el cristal, la empañaba sólo un aliento, la traspasaba un rayo de sol, un choque la habría quebrado.

Poco más o menos que con las mujeres ocurre con los hombres, individuos también de una sola pieza. Más buenos que el pan, como el Stein de *La Gaviota*, especie de Juan Lanas, y el José Mentor de *Un servilón y un liberalito*, o más malos que la ruda, como el don Roque de *Lágrimas*, modelo del avaro cruel, y el Raimundo de *La Estrella de Vandalia*.

Como decimos, son éstas almas sin curvatura alguna psicológica. Fernán Caballero no ve al ser humano en la complejidad de sus múltiples aspectos; no penetra en los repliegues íntimos del alma, donde el bien y el mal se disputan rudamente sus derechos. Son sus caracteres creaciones poéticas de su corazón religioso, destinados a cumplir un fin novelesco y providencial. Naturalmente, si los destinados al bien están ennoblecidos e idealizados, los destinados al mal están degradados y prosaizados. La misma amabilidad y benevolencia del autor al tratar con los primeros, se torna en aspereza y en disgusto al tener que habérselas con los

segundos. Y aquí hay que confesar una cosa: Fernán Caballero se ensaña a veces con las almas destinadas al mal. Su caridad, siempre propicia y siempre liberal, no tiene para con algunas de estas almas esa generosidad mística y esa indulgencia que hace al corazón cristiano llorar el pecado y compadecer al pecador. Su pluma, tan de miel al hablarnos de Lágrimas, la pobre niña huérfana de madre, y más huérfana aún de padre, pues el que tiene, plebeyo enriquecido, no hace más que atormentarla, vierte hiel al hablar de éste. Nótase ya en la manera de presentarlo:

Entró entonces en el camarote un hombre alto, seco, de estructura huesosa; tenía la fisonomía vulgar, el sello ordinario e inequivocable que parece la Naturaleza crear a propósito para el hombre soez enriquecido. En su cara descarnada eran salientes y angulosas sus quijadas, y su frente, que sombreaba a la par de unas cejas espesas, unos ojos redondos y pardos, desviados como dos enemigos. Su boca grande apretaba entre sus labios delgados, por un constante hábito, un puro, cuyo continuado uso había tostado los bordes de unos dientes cortos y anchos. Su tez era de ese moreno subido, sucio y bilioso, que imprime el sol de los trópicos con los males físicos que origina a los europeos, y que inocula la fiebre del oro con el ansia y desasosiego que trae consigo.

Igual que con los caracteres ocurre con las costumbres. Aunque sin llegar al grado de sentimentalismo a que luego llegó su amigo Trueba, Fernán Caballero poetiza demasiado la vida y costumbres del campo. El campo es para él el último baluarte de la virtud, la nobleza, la religión, el amor puro y el matrimonio santo, etc. Es posible que así sea realmente; pero es también posible y hasta probable y casi seguro que el baluarte del campo ha sido conquistado hace mucho

tiempo ya por los ejércitos del vicio y el crimen salidos de la ciudad, y que en él, igual que en ésta, bien y mal, luz y sombra, se siguen tan de cerca que se dan la mano. Es verdad que también Fernán Caballero ha visto algo de esto, y su generoso optimismo no le ha impedido describir y narrar cuadros y episodios tan poco patriarcales como los de la tragedia de *La familia de Alvareda.*

Con tales reservas, por lo que al realismo del novelista se refiere, admiramos la extensa y bella galería de retratos trazados en su obra, tomados de todas las clases y esferas sociales, desde el bandolero, el maestro y el cura de aldea, pasando por todos los tipos, hasta las figuras más aristocráticas de la sociedad, sin siquiera excluir el inferior reino zoológico: gatos y perros, burros y caballos, cuyos retratos también figuran en esa galería. No menos que los caracteres admiramos los cuadros de costumbres, y tanto entre aquéllos como entre éstos, admiramos más los del campo que los de la ciudad, precisamente porque en ellos hay más vida, más color y más poesía. Tal, por ejemplo, los caracteres y cuadros que aparecen en la novela *La familia de Alvareda* (1856).

Como en las restantes novelas de Fernán Caballero, la intriga es bastante sencilla, en las dos primeras partes sobre todo. Perico, miembro de una de esas patriarcales familias campesinas, casado con Rita, joven descocada, da muerte al que fué su amigo íntimo y novio de su hermana, por cortejar a su mujer. Consumado el crimen, en la tercera parte, huye Perico al monte. Aquí tópase con una cuadrilla de bandidos, de la cual, forzado por las circunstancias, y sin mucha conciencia de

lo que hace, entra a formar parte, y con ellos roba y mata, hasta que, prisioneros todos, van a morir en el cadalso. Rita, arrepentida ya de su descocamiento, es uno de los espectadores de la muerte de su marido, muerte de la que ella misma es la responsable.

De todos los personajes es Rita el de más interés, como que es el de más posibilidades, y aunque esto pueda pesar a Fernán Caballero. Las pasiones son en ella más fuertes que en los otros y más cabe esperar de ella que de éstos. Perico no es sino un atolondrado, más débil que sí mismo y que lo que hace. En cuanto al bandolero jefe de la cuadrilla, en él ha personificado el novelista, según declaraciones por él mismo hechas al P. Coloma, al famoso Diego Corrientes, terror que en su día fué de la comarca andaluza. Es, por lo demás, el clásico tipo de bandolero novelesco, no muy diferente del Roque Guinart de la segunda parte de *Don Quijote*, y parecido al Joselito de las *Ilusiones del doctor Faustino*, de don Juan Valera: una mezcla de nobleza y de ruindad, un "gran mal hombre", como le llama Fernán Caballero; "el bandido generoso", como le llama el pueblo, pues que, al decir del mismo pueblo,

A los ricos robaba,
y a los pobres socorría.

La novela, igual que todas las de su autor, es ejemplar. Rita, la mujer de Perico, ha sido mala hija, y lo que se trata de ejemplarizar es esto: "que la que es mala hija es mala casada". Ni más ni menos que esto mismo es lo que se nos vuelve a presentar como ejemplo en *La Gaviota* (1849). La hija de un pescador, Marisalada, llamada, por su afición al mar, orillas del que

constantemente vive, *La Gaviota,* cásase con un alemán poco ha llegado a España. Este alemán, Stein, que, como alemán que es, es también músico, educa la voz de la Gaviota. Después de algún tiempo trasládase el matrimonio a Sevilla. Una nueva vida empieza entonces para Stein y para Marisalada. Triunfa ésta desde el primer momento e introdúcese, por medio de su canto, en la mejor sociedad. Más tarde dedícase al teatro, y, mujer caprichosa y apasionada que es, acaba por enamorarse de un torero. Stein, que llega a saberlo, parte para América, donde, al fin, muere, no sin antes haber perdonado a la Gaviota. Esta, a su vez, enferma, perdida la voz a consecuencia de una enfermedad, olvidada del torero, vuelve a la aldea de donde salió y donde su pobre padre, de ella totalmente olvidado, ha muerto ya, a acabar los días que le quedan de vida, como justa y providencial expiación de su conducta.

La Gaviota pasa por ser la mejor novela de Fernán Caballero, y, dice Benedetto Croce: "e piena di cose bellissime". El tipo de la mujer arisca, reservada, orgullosa, instintivamente cruel, impulsiva, víctima de la pasión, igual como artista que como mujer, está bien presentado. Menos personalidad tiene el cándido Stein, a quien su extraordinaria bondad hace perder mucho de su interés. El cuadro de vida familiar de la primera parte de la novela contiene mucha poesía. La segunda parte, en que la acción pasa a la ciudad, primero en Sevilla, después en Madrid, en medios aristocráticos, es mucho menos interesante. Desde el primer momento la novela se atasca, cosa que frecuentemente ocurre en las de Fernán Caballero al entrar en la gran sociedad. Otro tanto sucede en buena parte de las tituladas *Lá-*

grimas y *Clemencia*. En medio de tanta trivialidad y de tanta vulgaridad aristocrática, que la prolijidad del novelista hace aún mayores; rodeados de tanto tipo sin alma, sin carácter y sin colorido, nos hallamos pronto fatigados y sentimos la nostalgia del fin, el peor efecto que una novela puede causarnos. Desde este punto de vista es de preferir *La familia de Alvareda*, más corta y de acción más rápida. Marisalada y Rita son, por otra parte, figuras afines; pero el carácter de la primera está más ampliamente desarrollado.

Lágrimas es una novela del todo sentimental. Una pobre niña, Lágrimas, ha perdido a su madre, muerta en el barco en que regresaba a España de la Habana. Su padre es un hombre avaro y cruel, para el cual nada existe más que el interés material. Pero no es esto sólo lo malo en la vida de la desgraciada huérfana. Todo conspira contra ella: la naturaleza, que la ha creado enfermiza; los hombres, que han engañado su corazón; las amigas, que la han traicionado. Y Lágrimas perdona a todos: a todos los que la han reducido al lecho de dolor y de muerte en que, de todos olvidada, se extingue su vida, como la última nota, dulce y doliente, de una lira que se rompe. Bien que Fernán Caballero ha vertido su moral y su filosofía en todo cuanto ha escrito; *Lágrimas* ofrece un resumen completo. La avaricia del padre de la joven y de un su compadre, hace protestar al novelista contra el materialismo del siglo:

¡Europa, Europa! Hija mía, te ha dado por el dinero, como a buena vieja, y te vas volviendo todo lo sin gracia de un avaro.

La pedantería y petulancia de un señorito de pueblo,

educado en la Universidad, lleva al escritor a protestar contra el sistema de educación. Todo el cuidado es, dice, para la educación intelectual, y poco o ninguno para la educación moral de los sentimientos:

> Ver cómo se rellena la cabeza y se deja vacío el corazón. ¡Esto aturde!... ¡Así sale ello!
>
> Son los sentimientos la parte suave y femenina de nuestra naturaleza; el entendimiento es la parte dura, áspera y masculina. Ahora bien; tened presente, para vuestro gobierno, que en aquellas partes donde la primera está avasallada y desatendida y prepondera la segunda, son pueblos bárbaros, duros, toscos y crueles... Si ponemos algún día un colegio, cata aquí nuestro programa, lector, que si quieres confiarnos algún hijo:
>
> PRIMERA CATEDRA, en que se inculcará:
>
> Que el hombre sin religión es una ñera rebelde, ingrata y estúpida, que emplea sus facultades en perjuicio propio y ajeno.
>
> SEGUNDA CATEDRA, en que se inculcará:
>
> Que la bondad es el suave óleo que debe ungir todos los ejes sobre los que giran nuestras acciones y relaciones con todo el mundo, y hasta con los animales, pobres seres desvalidos que tiraniza el hombre.
>
> TERCERA CATEDRA, en que se probará:
>
> Que el respeto a nuestros superiores, a nuestros semejantes, a nuestros inferiores, al poder y a la desgracia.... es una flor aristocrática del corazón y el sello de una educación fina y distinguida.
>
> CUARTA CATEDRA, en que se enseñará:
>
> Que la modestia, esa gemela señora de su hermana santa la humildad, es el sello del verdadero mérito, el estigma que le imprime la superioridad.
>
> QUINTA CATEDRA; se enseña la caridad:
>
> Débese ejercer, no por mayor y en teoría, pero al por menor y en práctica.

Esta es la clase de enseñanza moral contenida en las novelas de Fernán Caballero. Como novela, *Lágrimas* no vale mucho. Hay en ella demasiado sentimentalismo y demasiada sátira amarga.

Figuran entre otras novelas del autor las dos epistolares *Una en otra* y *Un verano en Bornos,* y una serie de novelas cortas, pequeños cuadros de costumbres, cuentos y ejemplos religiosos: *Simón Verde, Lucas García, La maldición paterna, El último consuelo,* etc.

Lo que en todas estas novelas largas y cortas se defiende es la rígida moral cristiana: la santidad del matrimonio, el respeto de los hijos a los padres, la religión, la caridad, etc., y, a la inversa, en todas se ataca el vicio, el liberalismo social y político, el progreso material, etc. La resignación entra por mucho como parte esencial del plan y doctrina de la novela. Carecen por eso mismo las de Fernán Caballero de ese elemento trágico, de lucha, que tanta grandeza presta a los caracteres de la literatura. Los suyos se resignan; prefieren la desgracia a la lucha, y entre el mal que pudieran causar al prójimo y el suyo propio, se quedan con el suyo. Así Elia, que pudiendo defender su corazón y su amor, opuestos por la madre de su novio, a causa de la diferencia de clases, se resigna a entrar en el convento. Lo mismo hace la Leonor del pequeño cuento así titulado. Así también la pobre Dolores, perseguida por la desgracia, separada del hombre a quien ama, resígnase a la muerte del olvido y de la consunción espiritual.

De propósito dejamos de hacer mención, al hablar de los elementos que entran en la novela de Fernán Caballero, de uno de los principales, aunque en sí mismo cae ya dentro del costumbrista y popular, y es el elemento folklórico. No poca de la poesía pintoresca de los libros de Fernán Caballero está en los cuentos, anécdotas y chascarrillos que en ellos hace entrar. Hay entre esos cuentos algunos encantadores, como el de la

pastorcita Elia *(Elia)* y el del Medio Pollito *(La Gaviota)*, y anécdotas como la siguiente:

Un predicador—relató Pedro—predicaba la Pasión de Cristo. Después que hubo enumerado todos sus tormentos, preguntó uno de los oyentes: "Padre, ¿fué casado el Señor?" "No, hombre", contestó el predicador. "Pues siendo así—dijo el otro—no supo el Señor lo que era padecer."

Mucha gracia y mucha frescura prestan también a la novela los numerosos cantares y romances populares incluídos en ella, y no menos le presta gracia el lenguaje popular puesto a veces en boca de alguno de los personajes rurales, e igual las expresiones proverbiales en que la novela abunda. El mismo Fernán Caballero recogió en algunos volúmenes mucho de ese folklore andaluz, y, a su vez, otro distinguido escritor alemán, Ferdinand Wolf, reunió el desperdigado en los libros de Fernán Caballero (*).

Es el novelista andaluz, diremos para concluir, un escritor de sensibilidad delicada, a la vez que pasional; y su sensibilidad va desde lo verdaderamente gracioso y cómico hasta lo verdaderamente serio y trágico. Graciosa y cómica es toda la escena entre el criado gallego y la familia de la marquesa de Cortegana, en la primera parte de *Clemencia* (capítulo IV), y seria y trágica suele ser la escena o escenas finales de muchas de sus novelas, y de las diferentes partes de una misma novela, aunque notándose siempre demasiada tendencia al sentimentalismo y al melodrama. La misma delicadeza sen-

(*) *Beiträge zur spanischen Volkspoesie aus den Werken Fernán Caballero*, en *Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, vol. 31; Wien, 1859, páginas 133-218.

timental y un acertado espíritu de observación advertimos en sus descripciones de personas, cosas y paisajes, no como quien describe materia muerta, sino como quien siente la vida de aquello que contempla y describe. El diálogo que usan sus personajes es natural y sencillo. Finalmente, sin ser, ni mucho menos, un estilista ni un purista del lenguaje, el que usa deja leerse.

No tuvo la predicación evangélica de Fernán Caballero extraordinaria trascendencia social, pero sí tuvo su obra literaria influencia bastante grande en las letras españolas de la segunda mitad del siglo XIX. Varios fueron los novelistas que, más o menos inmediatamente, la sintieron, incluso Pereda, y por de pronto, y más fuertemente que ningún otro, el vascongado **Antonio de Trueba** (1821-1889). Su literatura es también costumbrista y popular: escenas y cuadros de la vida y costumbres campesinas de su patria chica—las Encartaciones, Vizcaya—, como en los *Cuentos de color de rosa* (1859), o de la vida y costumbres de Castilla, como en los así llamados *Cuentos campesinos* (1860). Corresponden aquéllos y éstos, y lo mismo sus otros cuentos populares—*Cuentos populares, Cuentos del hogar, Cuentos de vivos y muertos,* etc.—a los pequeños cuadros de costumbres y cuentos de Fernán Caballero. Pero lo que en éste había ya de sentimentalismo y de poética idealización de la vida del campo, conviértese en Trueba en carácter dominante. Esto mismo explica el éxito que alcanzaron sus libros, y más aun explica el progresivo olvido en que desde la muerte de su autor han venido cayendo. Hizo Trueba del campo un verdadero Paraíso terrenal, todo él cubierto de césped y matizado de flores inocentes; transformó los campesinos en ángeles; y de

los dos lados que toda vida tiene, tanto en el campo como en la ciudad, no quiso ver más que el lado bueno, que para él, igual que para Fernán Caballero, consiste en la práctica de la religión y virtudes cristianas, en el amor y santidad de la familia, y en el cariño y exaltación de la patria. Esta es la vida y éstas son las costumbres que Trueba nos describe, vida y costumbres patriarcales, y ésta es la moral que, con candoroso optimismo, nos enseña: Religión, Familia, Patria.

El título *Cuentos de color de rosa* expresa bien ese carácter sentimental y poético de toda su obra literaria, sobre todo con la explicación que de él dió el mismo Trueba: "Llámoles", dice, "*Cuentos de color de rosa*, porque son el reverso de la medalla de la literatura pesimista, que se complace en presentar el mundo como un infinito desierto en que no brota una flor, y la vida como una perpetua noche en que no brilla una estrella."

Libres sus cuadros de costumbres de la fastidiosa predicación de los de Fernán Caballero, están igualmente libres del interés psicológico y dramático que a veces tienen los del costumbrista andaluz. Sin embargo, por la sencillez del asunto mismo—pequeñas historias de amor, escenas de familia, cuentos y tradiciones populares—y de la narración, como por la alegría, paz y tranquilidad que respiran, no menos que, finalmente, por amor al arte y al artista, déjanse leer con curiosidad algunos de esos cuentos, por ejemplo, los titulados *La resurrección del alma (Cuentos de color de rosa)*, *La felicidad doméstica (Cuentos campesinos)*, *Querer es poder (Cuentos de vivos y muertos)* y otros.

Por las mismas razones léense también con curiosidad las poesías que componen el *Libro de los canta-*

res (1852), primero de los publicados por Trueba, y las de otros de sus libros de versos, igualmente de inspiración popular.

No sería justo acabar este capítulo sin dedicar un recuerdo al que fué amigo y biógrafo de Fernán Caballero, el jerezano **Luis Coloma** (1851-1915), que de la Universidad de Sevilla, donde siguió la carrera de Derecho, pasó a la Orden de los Jesuítas. Escribió el Padre Coloma varias novelas cortas y varias biografías, y una novela larga: *Pequeñeces* (1891), que causó más ruido que ningún otro libro de su época. *Pequeñeces* es una sátira dura de la aristocracia de los días de la Restauración, cuyas intrigas políticas y cuya corrupción física y moral el novelista presenta en toda su desnudez. Pero la pintura no está precisamente subordinada a fin alguno artístico, sino, principalmente, a un fin religioso y moral, según ya se indica en el prólogo: "Aunque *novelista* parezco", dice el autor, "soy sólo *misionero,* y así como en otros tiempos subía un fraile sobre una mesa en cualquiera plaza pública, y predicaba desde allí rudas verdades a los distraídos que no iban al templo, hablándoles para que bien le entendieran su mismo grosero lenguaje, así también armo yo mi tinglado en las páginas de una novela, y desde allí predico a los que de otro modo no habían de escucharme, y les digo en su propia lengua verdades claras y necesarias, que no podrían jamás pronunciarse bajo las bóvedas de un templo." Religioso y moral es también el desenlace de la novela. Currita, condesa de Albornoz, la heroína de la obra, después de una vida de pecado y de envilecimiento, acaba, según parece, por arrepentirse más o menos cristianamente.

Mucho se ha discutido la realidad del tinglado novelesco y personajes sobre él presentados, y a esto, más que a mérito alguno sobresaliente, debióse el éxito del libro, éxito de discusión en su mayor parte. Lo que de la lectura de la novela resulta más evidente, es que la realidad está vista bajo la impresión de prejuicios tradicionales y de clase. Esto, sin embargo, no la priva de sus méritos, ya como novela de la alta sociedad, ya por el trazado de los caracteres, del de Currita sobre todo; ya, finalmente, por el fácil y animado diálogo y por las escenas de efecto que contiene.

BIBLIOGRAFIA

Fernán Caballero, *Obras completas (Colección de escritores castellanos)*, Madrid, 1893-1914, 17 T. Estudio sobre *Fernán Caballero y la novela contemporánea*, por José María Asensio; al frente del primer T, varios otros prólogos de diferentes plumas preceden a las distintas novelas. *La familia de Alvareda*, with introduction, notes and vocabulary by Percy B. Burnet, Henry Holt and Co., 1911.

Luis Coloma, *Recuerdos de Fernán Caballero*, Bilbao, sin fecha. Camille Pitollet, *Les premiers essais littéraires de Fernán Caballero*, en **B. H.**, T. IX, 1907, pp. 67 y ss. y 286 y ss., T. X, 1908, pp. 286 y ss. y 378 y ss. A. Morel-Fatio, *Fernán Caballero d'après sa correspondance avec Antoine de Latour*, en *Etudes sur l'Espagne*, troisième serie, París, 1904. Antoine de Latour, *Fernán Caballero*, en *La baie de Cadix (Nouvelles études sur l'Espagne)*, París, 1858. También, en *Etudes littéraires sur l'Espagne contemporaine*, París, 1864. Benedetto Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono, Fernán Caballero*, en *La Critica*, 20 de marzo de 1922, pp. 65 y ss. Le Cte. de Bonneau-Avenant, *Notice biographique sur Fernán Caballero*, en la trad. *Deux nouvelles andalouses posthumes de Fernán Caballero*, París, MDCCCLXXXII.

Antonio de Trueba, *Cuentos de color de rosa* y *Cuentos campesinos*, Madrid, 1864-1865, 2 T. *El libro de los cantares*, Madrid, 1875. 8.ª ed. *Short Stories*, edited by John Van Horne,

Benj. H. Sanborn and Co., 1922 (extensa introducción). *Cuentos y cantares,* with introduction, notes, exercises and vocabulary, by Edward Gray, Ginn and Co., 1922.

A. González Blanco, *Antonio de Trueba: su vida y sus obras (Páginas escogidas),* Bilbao, 1914. Ricardo Becerro de Bengoa, *Antonio de Trueba,* en *La España Moderna,* marzo de 1889, pp. 95 y ss. V. Barrantes, *Trueba y sus amigos,* en id., abril de 1889, pp. 53 y ss. Antoine de Latour, *Don Antonio de Trueba,* en *Etudes,* etc. (arriba). L. Louis-Lande, *Un conteur espagnol, Antonio de Trueba,* en *Revue des Deux Mondes,* T. XIII, 1876, pp. 410 y ss.

Luis Coloma, *Pequeñeces,* Bilbao, 1920, 12.ª ed.

Conrado Muiños Sáenz, *La crítica de "Pequeñeces..." y pequeñeces de la crítica,* en *La ciudad de Dios,* T. XXIV, 1891, pp. 571 y ss. A este art. contestó la Condesa de Pardo Bazán, véase de la misma. *Polémicas y estudios literarios,* T. VI de sus *Obras completas.* Arvède Barine, *Un Jésuite romancier, Le Père Luis Coloma,* en *Revue Bleue,* T. XLIX, 25 de junio de 1892. Juan Valera, "*Pequeñeces*". *Currita Albornoz al Padre Luis Coloma,* T. XXVIII de sus *Obras completas.* El Marqués de Figueroa, *La novela aristocrática,* en *La España Moderna,* septiembre de 1891, pp. 53 y ss. Fray Candil (Emilio Bobadilla), *El P. Coloma y la aristocracia,* en *Críticas instantáneas,* I, Madrid, 1891.

CAPITULO XV

GUSTAVO ADOLFO BECQUER.—Su poesía.—Su inspiración.—Bécquer, poeta del amor.—Sentimiento y expresión en la poesía de Bécquer.—Las Rimas.—**Estudio y crítica.—Realidad y fantasía.—Bécquer, poeta sevillano.—Bécquer y Heine.—Las** Leyendas.—Cartas desde mi celda.—**Resúmenes y crítica.—Bibliografía.**

Andalucía, patria de algunos de nuestros mejores poetas líricos del *Siglo de Oro,* fué también cuna del que, por voto casi unánime, pasa por ser el primero de los del siglo XIX: **Gustavo Adolfo Bécquer.** Orillas del Guadalquivir, en la ciudad de Sevilla, nació Bécquer en 1836, y en Sevilla vivió hasta el otoño de 1854, en cuya fecha se trasladó a Madrid. Poco o nada, sin embargo, mejoró con el traslado la vida de privaciones del poeta. En Madrid siguió viviendo tan pobremente como había vivido en Sevilla; sirvió varios empleos oficiales y particulares; contrajo un desgraciado matrimonio, en el cual tuvo dos hijos; y adquirió, finalmente, la enfermedad que lo llevó al sepulcro a los treinta y cuatro años (1870), tres meses después de haber dado sepultura al que con él había compartido sus desgracias presentes y sus glorias futuras, su hermano Valeriano, pintor. Fué su último recuerdo para los dos niños que dejaba huérfanos, y sus dos últimas palabras: "*Todo mortal.*"

En el cielo de nuestra poesía romántica, no muy alto y bastante borrascoso, las *Rimas* de Bécquer tejen un dibujo a modo de fino celaje de oro y azul, tan luminoso y alegre al levantarse el sol en Oriente, como melancólico y pálido al ocultarse en el Poniente.

Queriendo, y nada más que por vía de pasatiempo, resumir en un solo epíteto el carácter sobresaliente de cada uno de los grandes poetas líricos que hasta ahora llevamos estudiado, podríamos hacerlo diciendo: Quintana es el poeta de la libertad; Espronceda, el de la protesta; Zorrilla, el de la tradición. Quintana, rígido, frío, soso, declama; Espronceda, pasional, vehemente, artificioso, declama y acciona; Zorrilla, ensoñador, alegre, legendario, canta. Bécquer, candoroso, sensitivo, melancólico, sueña y habla. Bécquer es el poeta del amor. Todos sus versos, que son bien pocos, las setenta y nueve *Rimas* que componen la colección total de sus poesías, son un himno al amor; himno que empieza anunciando en la noche del alma una aurora, y acaba anunciando la muerte de esa aurora en el ocaso del amor y de la vida, en la noche de la muerte.

Nada menos nuevo en poesía que el tema amoroso. Si, como se dice y es de suponer, Adán hizo versos, seguramente los dedicó a Eva. En España mismo, y dentro del siglo XIX, tenemos una legión de poetas del amor. Si pues Bécquer se distingue, como se distingue, de todos ellos y a todos ellos los supera, no es sólo por haber hecho del amor tema de sus versos. Es, sencillamente, por aquello mismo por lo que una obra de arte supera a otra sobre igual asunto: por la intensidad en el sentimiento, que llega hasta hacer de él cosa nueva, y por la maestría en la expresión.

Por lo que a la intensidad en el sentimiento respecta, hay que decir que Bécquer es el poeta de alma más delicada de nuestra lírica moderna; el más hondo y subjetivo; y el que más ingenuamente ha vertido su alma en sus versos. Bien lo juzga Mary A. Ward al decir:

"En una generación de rimadores, solamente él fué poeta. Sirviéndose de una lengua que, acaso más que ninguna otra, se presta a la espléndida vaciedad (magnificent emptiness), en poesía igual que en prosa, sólo él puso todo su esfuerzo, y por lo que a sus versos se refiere, en reproducir el sentimiento más profundo en el lenguaje más sencillo y más corriente." Trátase, en efecto, de una expresión clara y directa del sentimiento, sin que entre éste y el verso se interponga nada, ni la técnica laboriosa de Quintana, ni la *pose* baironiana de Espronceda, ni la palabrería y delirios de Zorrilla.

No es bastante decir que Bécquer es el poeta del amor; hay que añadir que el amor es también el alma de Bécquer: es Bécquer. La mujer ocupa, por supuesto, el lugar supremo en ese amor. Pero la mujer misma no es más que símbolo del amor, símbolo de la belleza. El amor que Bécquer siente y canta es, en definitiva, el amor de la belleza, que tiene en la mujer su expresión más alta. De ahí precisamente la imposibilidad de distinguir en ese canto amoroso de Bécquer que forman las *Rimas,* lo que es real y lo que es imaginario; dónde la mujer es mujer y dónde es sólo ente ideal, creación bella de su fantasía amorosa. Es un sentimiento universal que inunda el alma del poeta y que se goza en la contemplación de cuanto de alguna manera es hermoso. No es una aspiración mística, aunque algo quiera haber de eso a veces, de trascendencia metafísica, eso que suele llamarse amor platónico, a la manera del amor de Miguel Angel por Vittoria Colonna; ni es, mucho menos, una pasión sensual, a la manera de un vulgar don Juan Tenorio. Es el amor que se identifica con la belleza universal, como en Shelley se identi-

fica con la libertad del espíritu, como en Wordsworth se identifica con la Naturaleza, como en Keats se identifica con la imagen hermosa y con la sensación. Es, en último término, la pasión que hace latir el corazón del poeta, que se detiene en las cosas que a su vista se ofrecen, pero que no se concreta en nada. O digamos más exactamente: que se concreta en todo, en el color rojo o blanco de una rosa, igual que en el color verde o azul de unos ojos, pero que no se termina en nada, no se agota nunca, como no se agota tampoco nunca la poesía. Poesía y amor son una y la misma cosa en el corazón de Bécquer. En realidad, trátase del amor más humano que en poesía se ha cantado, precisamente porque encierra en sí los dos momentos que integran toda relación amorosa: la aspiración como realidad, concretada más inmediatamente en la mujer, y la realidad como aspiración, que se proyecta más allá de sí misma.

Y esto dicho, dicho se está también que no aceptamos la opinión de los que creen que todo cuanto amor Bécquer canta es imaginario. Para nosotros es indudable que hay en las *Rimas* uno o más amores reales, una o más mujeres de carne y hueso, a las cuales, quizás por no ser más que de carne y hueso, el poeta las vistió en un ropaje brillante, en la tela espiritual de su fantasía amorosa.

Pues bien, decimos: este amor que tan plenamente llenaba el alma de Bécquer, pasó íntegro a sus versos, sin solución de continuidad, sin distancia alguna, y dice bien C. Woodman: "Ilusiones e ilusiones, y la muerte de cada ilusión. Estas ilusiones, que son su vida, están en sus poemas. Sus setenta y seis *Rimas* cuentan la historia de su vida."

Más aun porque esta misma compenetración que existe entre el poeta y su poesía, existe no menos entre la poesía y la expresión, que en las *Rimas* son cosas del todo inseparables. No es que la idea sea poética, o que lo poético sea la expresión; es que poesía y expresión vienen a ser la misma cosa, igual que en una *Oda a la alondra,* de Shelley; igual que en un *Traumbilder* o un *Lyrisches Intermezzo,* de Heine. Y esto no quiere decir—todo lo contrario—que Bécquer sea un técnico del verso; más técnicos que él son Quintana, Espronceda y Zorrilla. La técnica es bastante descuidada en Bécquer, y ni la selección de vocablos es siempre exquisita. Quiere decir dos cosas. Consiste la primera en que Bécquer tiene el don de los verdaderos poetas, que es el de no ver poesía más que donde realmente existe. Añádase que lo que ve, lo ve poéticamente. No es necesario que se trate de un acontecimiento extraordinario o de un sorprendente fenómeno de belleza exterior; de ambas cosas hay bastante poco en las *Rimas,* cuyos materiales los constituyen sencillas emociones del alma. Basta con que se trate de una situación poética, de una visión poética, grande o pequeña (en poesía no hay dimensiones; entre los poetas, inconmensurables). Entonces, para que lo imaginado, visto o sentido resulte poesía, lo único que el poeta tiene que hacer es dar la situación o visión en sí misma, sin necesidad de acudir al recurso de una técnica complicada y laboriosa.

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
En mi pupila tu pupila azul.
¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú.

¿Qué hay de técnico y de exquisito en esta *Rima?* Absolutamente nada. Es una poesía que, pensamos, cualquiera de nosotros podría haber escrito. Exacto; cualquiera de nosotros podría haberla escrito si cualquiera de nosotros hubiera visto o sentido la poesía de la situación que Bécquer vió y sintió. Lo poético en la *Rima* es la situación misma, ingenua y candorosa, situación que al sernos luego presentada en el verso, nos hace exclamar: ¡qué fácil! Y la maestría de Bécquer en cuanto artífice de versos, en cuanto poeta, consiste en la perfecta ingenuidad y naturalidad, casi en el descuido con que presenta la situación, sentimiento o imagen por él experimentados o vistos. Esto es lo que antes llamamos maestría en la expresión; maestría cuyo efecto más sensible es la gracia.

Pero esta espontaneidad de Bécquer, este arte exquisito suyo, quiere decir aún una segunda cosa. Quizás el mérito más grande del artista consiste en que no aprisiona la poesía, no la ahoga en el verso. Penetrado todo él de poesía, lo que hace es vestirla en un delicado traje aéreo; la envuelve en una gasa transparente que la hace más visible y más graciosa, y que la deja en completa libertad. Flota, diremos, la poesía en la gasa transparente del verso como la nota musical en la onda de aire en vibración, como el paisaje lejano en la gasa de niebla que se cierne sobre el horizonte. En esto mismo puede hallarse la explicación de eso que viene llamándose la *vaguedad* de la poesía de Bécquer, vaguedad que para algunos es un pecado. Es claro, sobre todo si se compara la poesía de Bécquer con la de otros poetas españoles del siglo XIX. Nada hay más preciso, más concreto y más tangible que la mediocridad, y precisión

de mediocridad es la que tienen muchos de los versos escritos en ese siglo. Pero nada hay tampoco más vago que la verdadera poesía. Bécquer es *vago,* su poesía *peca* de vaguedad porque, decimos, Bécquer no encajona, no empaqueta la poesía en el verso; no la ahoga en la estructura formidable de una técnica artificiosa. Y no la encajona, porque su sentimiento, que es lo vago, es algo indefinido e indefinible, una aspiración sin término; una infinita nostalgia sentimental y poética, que se alimenta de sus propias creaciones; y así es también su poesía, sentimiento; y así es también su verso, poesía. No es que el sentimiento no esté totalmente expresado, en cuanto un sentimiento es expresable; es que el sentimiento está aún vivo y palpitante, y es el premio del lector prolongar y aumentar la vida y la poesía de ese sentimiento. Si se nos permite la paradoja, que no lo es más que aparentemente, diremos que la poesía de Bécquer empieza allí mismo donde el verso acaba. Y para dar una impresión más concreta y más poética de lo que esa vaguedad es, copiaremos la hermosa *Rima*

TU Y YO (*)

Cendal flotante de leve bruma,
rizada cinta de blanca espuma,
rumor sonoro
de arpa de oro,
beso del aura, onda de luz,
eso eres tú.

(*) Varias de las *Rimas*, que hoy aparecen sin título particular, lo llevaban al publicarse en el *Museo Universal*, en 1866.

Tú, sombra aérea, que cuantas veces
voy a tocarte, te desvaneces
como la llama, como el sonido,
como la niebla, como el gemido
del lago azul.

En mar sin playas onda sonante;
en el vacío, cometa errante,
largo lamento
del ronco viento,
ansia perpetua de algo mejor,
eso soy yo.

Yo, que a tus ojos en mi agonía
los ojos vuelvo de noche y día;
yo, que incansable corro y demente
tras una sombra, tras la hija ardiente
de una visión.

Todo en esta bella *Rima* es inacabado, ligero, aéreo. Todo es vago. La *Rima,* como es frecuente en Bécquer, no es más que una sucesión de símiles. Cada verso es un símil. A su vez, cada símil es un movimiento: un movimiento de algo impreciso, vago, ondulante. Es la vaga imprecisión de los sentimientos plenos, sensación que nos transporta en la esfera de lo infinito. Las cosas pierden aquí sus líneas rígidas, precisas; las líneas se esfuman y se confunden en una niebla luminosa y transparente. ¿Líneas? No las hay, en realidad. No hay más línea que la curva de una misteriosa armonía; una vaga cadencia interior que une y no encadena toda la poesía. Hay música: música de sonidos, de colores, de sentimientos totalmente expresados y medio sugeridos. Y eso es principalmente la poesía de Bécquer: armonía, ritmo, color, sonido, música.

Esta música es, como la poesía misma, una música llena de vaguedad, de nostalgia y de sentimiento. Una

música de ensueño, como hay poca en nuestra lírica, rica en modulaciones delicadas. No es la nota cortante, ni es el sonsonete de la rima, ni es la melopea cupletista de muchos de nuestros versos; es la nota suave y fina, ora alegre, ora melancólica, siempre melodiosa y siempre evocadora de recuerdos, de aspiraciones y de imágenes bellas. Así, vista y oído gozan igualmente en la lectura de las *Rimas:* contemplando la brillante y luminosa vestidura en que la poesía está envuelta, aquélla; meciéndose en un mundo de armonías al ritmo del verso, éste. No es un canto la poesía de Bécquer. Se resiste al canto y a la declamación; quiere ser leída, hablada, sentida.

Dar la impresión poética en toda su naturalidad y en toda su plenitud, y dar a sus versos la mayor soltura y la mayor sencillez posibles, al mismo tiempo que la mayor armonía, debieron ser las inspiraciones que guiaron a Bécquer para no rimar sus *Rimas*. En efecto: excepto algunas, las *Rimas* están asonantadas. Es que, dice George Carel, "quiere alcanzar todo el efecto poético mediante la reproducción sencilla del objeto por él contemplado". Es curioso notar cómo otro gran poeta, que luego estudiaremos, Rosalía de Castro, único que compite con Bécquer, prescindió también de la rima en la mayor parte de sus composiciones, que son, como las del poeta andaluz, ingenuas, sencillas, eminentemente musicales. No pretendemos dar a la afirmación un carácter definitivo, pero sí queremos decir que hace tiempo que estamos convencidos de que hay más música (y también más poesía) en nuestros romances que en nuestra poesía rimada. Pero quédese esto aquí. Bástenos saber, y por lo que a la versificación se refiere,

que Bécquer se sirvió de los metros más comunes; no se pasó la vida haciendo escalas cromáticas a lo Espronceda y Zorrilla; y, en fin, que asonantó la mayor parte de sus *Rimas*.

Y viniendo ya concretamente a éstas, son, dijimos, las setenta y nueve un canto de amor, un himno al amor. Pero aun dentro de este tema común, hay una gran variedad de matices. Resultan estos matices, de una parte, de la vestidura poética, de la expresión igual que de la imagen; y resultan, de otra parte, de las distintas fases por que va pasando y modalidades que toma el sentimiento del amor. Esta misma variedad de matices revela la interioridad e intensidad del sentimiento con que Bécquer habla en sus versos. Entusiasmo, como de quien empieza a vivir y amar; alegría como de quien se goza en el disfrute de la vida, llena de poesía y de amor; duda, como de quien teme ver desvanecidos sus sueños; realidad del desengaño y del dolor; exaltación de protesta y melancolía de resignación; nostalgia del bien perdido, o no alcanzado; inmensa soledad del alma consigo misma y con su dolor; desfallecimiento, con momentos de esperanza; vacío completo y tormentosa inquietud causada por el enigma de la vida; hondo sentimiento de la vanidad de todo cuanto es; ansia de descanso, añoranza y amor del sepulcro—

> **¡Oh, qué amor tan callado el de la muerte!**
> **¡Qué sueño el del sepulcro tan tranquilo!**

palpitación de muerte, de lo que ayer fué palpitación de vida: tales son algunas de las modalidades que el sentimiento toma en las setenta y nueve *Rimas*. Si en

ellas algo falta es la ironía, aunque no está del todo ausente; ni deja de serlo la que a través del mudar eterno de las cosas hace sentir el dolor; ironía que en ocasiones se desborda con intensa amargura:

Así los barqueros pasaban cantando
La eterna canción,
Y al golpe del remo saltaba la espuma
Y heríala el sol.

—¿Te embarcas?—gritaban; y yo sonriendo
Les dije al pasar:
—Ha tiempo lo hice; por cierto que aun tengo
La ropa en la playa tendida a secar.

Pero es la sencillez y pureza del sentimiento lo que particularmente distingue la poesía de Bécquer. Van, pues, las *Rimas* de un extremo a otro, de la vida y el amor a la muerte, y con razón pudiera el poeta haber dicho:

Amore e Morte.

.....

Cose quaggiù si belle
Altre il mondo non ha, non han le stelle (*)

Conocidas del lector las setenta y nueve *Rimas*, bastará con que recordemos aquí sólo algunas de ellas; la primera entre otras, que es como el preludio al himno de amor que el poeta quisiera cantar:

Yo sé un himno gigante y extraño
Que anuncia en la noche del alma una aurora,
Y estas páginas son de ese himno
Cadencias que el aire dilata en las sombras.

(*) "Amor y muerte... Cosas tan hermosas no existen en el mundo (en la tierra), ni tampoco en las estrellas." Leopardi, *Amore e Morte*.

Yo quisiera escribirle, del hombre
Domando el rebelde, mezquino idioma,
Con palabras que fuesen a un tiempo
Suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar; que no hay cifra
Capaz de encerrarlo, y apenas, ¡oh, hermosa!,
Si, teniendo en mis manos las tuyas,
Pudiera, al oído, contártelo a solas.

Empieza luego el verdadero himno, en el momento en que el amor, en fugitivo vuelo, roza con sus alas el corazón del poeta *(Rima* X):

Los invisibles átomos del aire
En derredor palpitan y se inflaman;
El cielo se deshace en rayos de oro;
La tierra se estremece alborozada;
Oigo flotando en olas de armonía
Rumor de besos y batir de alas;
Mis párpados se cierran... ¿Qué sucede?
—¡Es el amor que pasa!

Amor que por el momento no es más que aspiración, pero que poco a poco, como la claridad de la mañana, va fijándose y concretándose (XIV):

Te vi un punto, y, flotando ante mis ojos,
La imagen de tus ojos se quedó,
Como la mancha oscura, orlada en fuego,
Que flota y ciega, si se mira al sol.
....

Luego brilla, como el sol en el cenit (XVII):

Hoy la tierra y los cielos me sonríen;
Hoy llega al fondo de mi alma el sol;
Hoy la he visto..., la he visto y me ha mirado...
¡Hoy creo en Dios!

En la *Rima* XVI, la más prosaica de todas, interrúmpese bruscamente el himno, para luego volver a continuarse. ¿Trátase aún del mismo amor? Parece ser que sí. Pero desde la *Rima* XXXI en adelante es ya la queja franca del amor fracasado (XXXI):

Nuestra pasión fué un trágico sainete,
En cuya absurda fábula
Lo cómico y lo grave, confundidos,
Risas y llanto arrancan.

Pero fué lo peor de aquella historia
Que al fin de la jornada,
A ella tocaron lágrimas y risas,
Y a mí sólo las lágrimas.

Y es el dolor que va asentándose en el corazón del poeta, que quisiera huir de sí mismo para librarse del recuerdo del pasado, que lo atormenta (LII y LIII):

Olas gigantes que os rompéis bramando
En las playas desiertas y remotas,
Envuelto entre la sábana de espumas,
¡Llévadme con vosotras!

Ráfagas de huracán, que arrebatáis
Del alto bosque las marchitas hojas,
Arrastrado en el ciego torbellino,
¡Llevadme con vosotras!

Nubes de tempestad, que rompe el rayo
Y en fuego ornáis las desprendidas orlas,
Arrebatado entre la niebla oscura,
¡Llevadme con vosotras!

Llevadme, por piedad, adonde el vértigo
Con la razón me arranque la memoria...
¡Por piedad!... ¡Tengo miedo de quedarme
Con mi dolor a solas!

* * *

Volverán las oscuras golondrinas
En tu balcón sus nidos a colgar,
Y, otra vez, con el ala a sus cristales
Jugando llamarán.

Pero aquellas que el vuelo refrenaban
Tu hermosura y mi dicha a contemplar,
Aquellas que aprendieron nuestros nombres...
Esas... ¡no volverán!

Volverán las tupidas madreselvas
De tu jardín las tapias a escalar,
Y otra vez a la tarde, aun más hermosas,
Sus flores se abrirán;

Pero aquellas, cuajadas de rocío,
Cuyas gotas mirábamos temblar
Y caer, como lágrimas del día...
Esas... ¡no volverán!

Volverán del amor en tus oídos
Las palabras ardientes a sonar;
Tu corazón de su profundo sueño
Tal vez despertará;

Pero mudo y absorto y de rodillas,
Como se adora a Dios ante su altar,
Como yo te he querido... desengáñate,
¡Así no te querrán!

Tristeza, desfallecimiento, tedio del alma y del cuerpo, preocupación de la muerte y del destino humano, llanto de abandono y de dolor, insomnio febril de la mente atormentada, es lo que canta en las *Rimas* siguientes, en las que la nota melancólica y doliente es la que se hace oír más fuertemente; la que al final queda vibrando en la soledad y el silencio del sepulcro en que yacen, difuntos, el amor del poeta, su esperanza, su vida—

¡Dios mío, qué solos
Se quedan los muertos!

"Este libro"—el libro de las *Rimas*—, dice Rafael M. Merchán, "deja en el alma la impresión de los inviernos del Norte; terminada la última página, parece que regresáramos de sepultar en el cementerio el cadáver de una persona querida. Es la Musa de la elegía en su hora más patética. Se diría que una sombra adorada, una Espirita como la de Gauthier, ha penetrado cerca del alba en nuestra alcoba, en un rayo de luna perfumado y tibio; ha estampado en nuestra frente unos labios de rosa que sentimos aún, y se ha alejado sonriendo, envuelta en sudario de cendal." ¡Hermoso libro de ilusiones desvanecidas al nacer; primavera de violetas marchitadas!

Como ya dijimos, no falta quien crea que todo el amor cantado por Bécquer es ficticio. Así dice don Juan Valera: "Yo me atrevo a sospechar que ninguna de estas mujeres (las que Bécquer canta en sus *Rimas)* vivió jamás en el mundo en que todos corporalmente vivimos... Quiméricos son, en mi sentir, cuantos amores dan asunto a los versos de Bécquer y cuantas mujeres los inspiran." Pero la razón que el señor Valera da, a saber, que le faltaron a Bécquer "tiempo, ocasión, salud y dinero" para enredarse en amores, no tiene, ya se ve, mucha fuerza. Todo eso es muy relativo; y si bien es verdad que la vida de Bécquer fué una vida de trabajo y de privaciones, verdad es no menos que poco tiempo y poco dinero se necesitan para amar. Tuvo Bécquer, por otra parte, sus días de vagabundez obligada, y ocasión y salud no habían seguramente de faltarle. Por de pronto, sabemos que se interesó por la hija del director del Conservatorio, Julia Espina y Guillén, y, probablemente, no sería la única. Y desde

luego, nos parece de todo punto imposible que con sólo la fantasía de por medio se escriban versos como los de las últimas *Rimas*. La realidad y el dolor expresados en esos versos son cosas tangibles, a las cuales no se llega sólo por el camino de la fantasía. Llégase a través de la experiencia, y de la experiencia amorosa particularmente. El pesimismo final de Bécquer es cosa *sentida:* sentimiento de realidad dolorosa, de realidad desvanecida. Creemos, en definitiva, que realidad y fantasía van juntas, poetizada aquélla por ésta, prosaizada ésta por aquélla; pero tan verdadera la una como la otra. Creemos lo que dijo Bécquer: "Mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales. Mi memoria clasifica, revueltos, nombres y fechas de mujeres y días que han muerto o han pasado, con los días y mujeres que no han existido sino en mi mente."

Esta es la verdad, y éste es el encanto de las *Rimas*, que mezclan lo imaginado con lo vivido, lo soñado despierto con lo soñado durmiendo. Nada más hermoso que esta realidad poética que la fantasía adquiere en las *Rimas* de Bécquer, igual que en el alma del poeta, y que les presta ese vuelo espiritual y esa coloración tan fina y tan brillante que todas ellas tienen. Por eso, si la cuestión de la realidad material de los amores de Bécquer puede tener aún cierta importancia histórica y erudita, no tiene importancia alguna literaria. Literariamente, lo que importa es la emoción interna, el sentimiento hondo, y éste nadie se lo puede disputar al poeta sevillano. Que haya sentido lo vivido, o que haya sentido lo imaginado, ¿qué más da?

Acabamos de llamarle a Bécquer poeta sevillano, y

lo hemos hecho intencionadamente. La razón consiste en que se ha afirmado que este poeta no tiene nada de andaluz, afirmación hecha por el P. Blanco, repetida por el Profesor Olmsted y exagerada por Cejador, que llega a decir que Bécquer es casi "antisevillano". ¿Por qué? ¿En qué se oponen las *Rimas* de Bécquer y las *Concepciones* de Murillo, valga por caso? ¿O será acaso que la poesía de Bécquer se parece más, si es que a algo español se parece, a la pintura del Greco? No vemos que haya nada de antisevillano ni de antiandaluz en Bécquer. Lo que vemos es que la poesía de Bécquer tiene toda la luminosidad, todo el lujo descriptivo, toda la coloración brillante y todo el idealismo de mucha de la poesía andaluza y sevillana (*). Ni siquiera la nota de vaguedad es desconocida en esa poesía; vagos son algunos de los sonetos de Góngora; por lo menos no es más desconocida que en el resto de la poesía castellana. Quizás es a eso a lo que en definitiva se va: a afirmar que Bécquer no es un poeta español; que es un poeta germanizado, un imitador de Heine. De Heine, dice el P. Blanco, tomó Bécquer "la nitidez y el fondo de su poesía". No sabemos exactamente qué es lo que el P. Blanco quiere significar con eso de la "nitidez". Dando a la palabra su valor ordinario, diremos que Bécquer no es ni más ni menos

(*) Más en lo exacto estaba Mary A. Ward al contar entre las influencias sentidas por Bécquer "la poética de su propia escuela de Sevilla" (Bibliografía). Lo mismo había dicho antes Correa, el biógrafo de Bécquer; y lo mismo había dicho, el primero, el propio Bécquer: que su imaginación "estaba llena de esas risueñas fábulas del mundo clásico, y Rioja en sus silvas a las flores, Herrera en sus tiernas elegías y todos mis cantores sevillanos, dioses penates de mi especial literatura, me hablaban de continuo del Betis majestuoso, el río de las ninfas, de las náyades y los poetas..." (Carta tercera *Desde mi celda.*)

nítido que muchos otros poetas y prosistas andaluces, que el citado Góngora, por ejemplo. La "nitidez" es precisamente cosa bien andaluza. Pero no entendemos tampoco qué es eso de imitar la "nitidez", como no entenderíamos que se nos dijese que lo imitado era la gracia, la finura, etc. Trátase de modalidades del espíritu, de facetas del alma, cualidades esencialmente personales, y una de dos: o se poseen, y entonces no se imitan, o no se poseen, y entonces no pueden imitarse. En cuanto al "fondo" de la poesía, el amor, lo mismo podría decirse que Bécquer lo tomó de Heine, que de cualquiera otro poeta: de Petrarca o de Musset, valga por caso:

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passieret,
Dem bricht das Herz entzwei (*)

Que dice Heine. Pero ni en la manera de tratar el amor hay relación alguna directa entre los dos poetas. Bécquer, que tiene poco humor y es la candidez personificada, que desconoce la ironía, trata el amor de una manera sencilla y seria. Su fracaso se torna resignación, y cuando quiere pinchar la susceptibilidad de la mujer amada, que le ha sido infiel, no se le ocurre más que calificarla de altanera, vana, estúpida, etc. No hay refinamiento ni ensañamiento en la queja de Bécquer. Heine, en cambio, que está muy lejos de la resignación cristiana de Bécquer, y que tiene más experiencia de la vida, y tiene una gran dosis de ironía y

(*) "Es una vieja historia; sin embargo, siempre es nueva; y a quien pasa por ella le desgarra el corazón." *Lyrisches Intermezzo.*

de malicia, trata el amor seriamente, sí; pero con la seriedad con que Heine trata todas las cosas, seriedad en que la candidez está sustituída por la intención. De ahí la exquisitez y refinamiento que hay en su queja. Bécquer vierte a torrentes su dolor; Heine lo destila y lo filtra a través de una sonrisa de punzante ironía. Y es que, en medio de su desilusión y de su dolor, el poeta de las *Rimas* conserva la frescura inocente de un alma virgen, creyente, ilusionada, piadosa; el poeta del *Lyrisches Intermezzo* ve extenderse detrás y delante de su desilusión y de su dolor un vasto desierto espiritual. Por eso, siendo tanto o más sentido y penetrante el pesimismo de Bécquer, el de Heine es más amargo, más acabador. Naturalmente, la nota de vaguedad, la nostalgia que de ese estado resulta, sí es común a los dos poetas, y es una nostalgia algo semejante.

Quiere esto decir que entre el poeta de las *Rimas* y el del *Lyrisches Intermezzo* existe una evidente afinidad espiritual (Bécquer llevaba, por su padre, sangre alemana en sus venas), una semejante modalidad poética, y que no les es precisamente exclusiva, pues se da también en Musset. Y no sólo esto. Puede admitirse como cosa bastante segura que Bécquer leyó a Heine, acaso en traducción francesa; por lo menos hubo de leerlo en las quince canciones que del poeta alemán tradujo y publicó en el *Museo Universal* del 15 de mayo de 1857 Florentino Sanz. En la misma publicación colaboró Bécquer desde 1865. Esta lectura pudo impresionar, y seguramente impresionó a Bécquer, no precisamente sugiriéndole tema alguno ni forma alguna poética (como no fuese la general de la canción corta, ya de largo abolengo en nuestra poesía nacional) en

concreto, sino, cuando más, favoreciendo el despertar de sentimientos que dormían en su alma y que tendían a expresarse. Admitimos que Heine pudo ser el Sócrates que facilitó el alumbramiento poético de Bécquer; admitimos que entre Heine y Bécquer hay, como acabamos de decir, evidente parentesco espiritual (con toda la diferencia creada por el andalucismo y hasta por el *orientalismo* de Bécquer, que se revela principalmente en la gala y orfebrería de la expresión); pero no admitimos influencia concreta (imitación, de forma o de fondo; glosa, traducción, etcétera) de ninguna clase. Igual el sentimiento que la expresión, el fondo que la forma, son eminentemente personales en cada uno de ellos, eminentemente suyos. Son poetas de ritmo propio, de verso propio.

Son las *Rimas* la obra principal de Bécquer, pero no son la única. En efecto; además de poeta, fué Bécquer prosista, y en prosa escribió una colección de leyendas y las así tituladas *Cartas desde mi celda*, escritas éstas desde el monasterio de Veruela, en la sierra del Moncayo (Aragón), adonde el poeta, en compañía de su hermano, se retiró en los últimos días de su vida a conservar la poca salud que le quedaba.

Aunque no puede aceptarse ni por un momento la opinión de los que afirman ser superiores las leyendas y las *Cartas desde mi celda* a las *Rimas*, su valor literario no es por eso menos positivo. En realidad de verdad, la diferencia entre la poesía y la prosa de Bécquer no es muy grande. Igual que en aquélla, es siempre Bécquer un poeta en ésta: el poeta de los sueños maravillosos, de las visiones extraordinarias; de las apariciones quiméricas; de las armonías naturales; de

las coloraciones brillantes; de las galas múltiples. Sus leyendas y sus cartas están escritas a base de esto. Elementos sobrenaturales, fuerzas invisibles, cuadros de prodigio y de misterio, sorprendentes tradiciones: tal es lo que el prosista nos presenta. Bien es la leyenda del joven romántico, como Bécquer, que ve dibujarse una mujer, la mujer ideal, en un rayo de luna que se filtra por entre el follaje de un árbol, y tras la imagen de la mujer ideal corre loco de amor *(El rayo de luna)*; bien la del que, enamorado de unos ojos verdes que ha visto brillar en el fondo del lago dormido, por ellos se siente atraído y en él se deja caer *(Los ojos verdes)*. O bien es la leyenda de *Las hojas secas*, las hojas marchitas del otoño que, en la calma del vendabal que llega, y antes de que las arrebate hacia su destino sin destino, murmuran en el viento sus hermosos recuerdos, esperanzas de ayer, desilusiones de hoy. O la del inspirado que quiere borrar sus culpas ante los ojos de Dios cantando en notas sublimes, que la música desconoce, el magnífico *Miserere* que él ha escuchado cantar en el templo solitario de las montañas a los coros de almas, serafines, arcángeles y jerarquías. No son menos hermosas las leyendas tituladas *La corza blanca; Maese Pérez, el Organista; La ajorca de oro; El beso; La cruz del diablo*, etc. Y hermosas como las leyendas son las nueve *Cartas desde mi celda*, en las que, amén de algunas historias o leyendas, el autor nos habla de sus impresiones en medio de aquella naturaleza grandiosa (Moncayo):

Ya todo pasó: Madrid, la política, las luchas ardientes, las miserias humanas, las pasiones, las contrariedades, los deseos, todo se ha ahogado en aquella música divina. Mi

alma está ya tan serena como el agua inmóvil y profunda. La fe en algo más grande, en un destino futuro y desconocido, más allá de esta vida; la fe de la eternidad, en fin, aspiración absorbente, única e inmensa, mata esa fe al por menor que pudiéramos llamar personal: la fe en el mañana, especie de aguijón que espolea los espíritus irresolutos, y que tanto se necesita para luchar y vivir y alcanzar cualquier cosa en la tierra.

.....

Mi corazón, a semejanza de nuestro globo, era como una masa incandescende y líquida, que poco a poco se va enfriando y endureciendo. Todavía queda algo que arde allá, en lo más profundo, pero rara vez sale a la superficie. Las palabras amor, gloria, poesía, no me suenan al oído como me sonaban antes. ¡Vivir!... Seguramente que deseo vivir, porque la vida, tomándola tal como es, sin exageraciones ni engaños, no es tan mala como dicen algunos; pero vivir obscuro y dichoso en cuanto es posible, sin deseos, sin inquietudes, sin ambiciones, con esa felicidad de la planta que tiene a la mañana su gota de rocío y su rayo de sol; después, un poco de tierra echada con respeto y que no apisonen ni pateen los que sepultan por oficio; un poco de tierra blanda y floja que no ahogue ni oprima; cuatro ortigas, un cardo silvestre y alguna hierba que me cubra con su manto de raíces, y, por último, un tapial que sirva para que no aren en aquel sitio, ni revuelvan los huesos.

.....

Yo tengo fe en el porvenir: me complazco en asistir mentalmente a esa inmensa e irresistible invasión de las nuevas ideas que van transformando poco a poco la faz de la humanidad, que merced a sus extraordinarias invenciones fomentan el comercio de la inteligencia. estrechan el vínculo de los países fortificando el espíritu de las grandes nacionalidades y borrando, por decirlo así, las preocupaciones y las distancias, hacen caer unas tras otras las barreras que separan a los pueblos. No obstante, sea cuestión de poesía, sea que es inherente a la naturaleza frágil del hombre simpatizar con lo que perece y volver los ojos con cierta triste complacencia hacia lo que ya no existe, ello es que en el fondo de mi alma consagro como una especie de culto, una veneración profunda por todo lo que pertenece al pasado, y las poéticas tradiciones, las derruídas fortalezas, los antiguos usos de nuestra

vieja España tienen para mí todo ese indefinible encanto, esa vaguedad misteriosa de la puesta del sol de un día espléndido, cuyas horas, llenas de emociones, vuelven a pasar por la memoria, vestidas de colores y de luz, antes de sepultarse en las tinieblas en que se han de perder para siempre.

Hay en todas las leyendas de Bécquer algo de trágico, sin que por otra parte pueda decirse que llegan a causar una impresión profunda. Todas ellas son bellas y se leen con sumo placer; pero su belleza es más bien lo que diríamos una belleza externa. Describe Bécquer bien, aunque con adorno excesivo, la naturaleza, los viejos monumentos, tal cual personaje, y la obra en total resulta una pequeña joya de arte. En el estudio de los personajes ahonda poco, de tal modo, que en sus leyendas hay más belleza descriptiva que interés de pasión o de sentimiento. Ya en esto se distinguen sus leyendas de los cuentos de Hoffmann, escritor con el cual suele compararse a Bécquer como cuentista. Por lo demás, y prescindiendo de que el cuento alcanza a veces en Hoffmann proporciones poco menos que de novela, cosa que no ocurre en Bécquer, cuyas leyendas son relaciones cortas; en ambos escritores se advierte el gusto por lo misterioso y sobrenatural; y son las mismas fuerzas invisibles las que dirigen los sucesos de la leyenda y del cuento. Pero hay mucho más elemento cómico en Hoffmann, hasta frecuentemente llegar a la caricatura; más propósito moral, y el cuento tiene un sentido más social y más moderno. Bécquer es aún la Edad Media.

BIBLIOGRAFIA

Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras*, Madrid, 1911, 7.ª ed. *Rimas*, ed. revisada por Homero Seris, New York and London, 1020 (contiene LXXIX *Rimas* artísticamente editadas). E. W. Olmsted, *Legends, Tales and Poems*, edited with introduction, notes and vocabulary, Ginn and Co., 1907. *Bécquer, páginas desconocidas*, Madrid, Renacimiento, sin fecha (incluye dos *Rimas* más).

Juan López Núñez, *Bécquer, biografía anecdótica*, Madrid, Editorial Mundo Latino, sin fecha. Lawrence C. Woodman, *Gustavo Adolfo Bécquer: Spanish Romanticist*, en *Poet-Lore*, T. XXVI, 1915, pp. 512 y ss. (traduce varias *Rimas* al inglés). Mary A. Ward, *A Spanish Romanticist: Gustavo Bécquer*, en *Macmillans Magazine*, T. XLVII, 1883, pp. 305 y ss. (traducciones). George Carel, *Neuere Spanische Lyriker (Núñez de Arce, Campoamor y Bécquer)*, en *Festschrift Adolf Tobler... dargebracht von der Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen*, Braunschweig, 1905, pp. 73 y ss. Rafael M. Merchán, *Bécquer y Heine*, en *Estudios críticos*, Bogotá, 1886. Enrique Díez-Canedo, *Gustavo Adolfo Bécquer y Eulogio Florentino Sanz*, en la *Ilustración Española y Americana* de 8 de mayo de 1914. (Hablando de la influencia de Heine sobre Bécquer, dice el señor Diez-Canedo haber sido el traductor del poeta alemán, Florentino Sanz, "el Boscán del germanismo en el siglo XIX, y Bécquer su Garcilaso". El recuerdo es muy exacto. Sin embargo, y esto no obsta a la verdad de lo anterior, de Garcilaso pueden señalarse las imitaciones directas, hasta traducciones, mientras que de Bécquer sería un poco difícil indicar imitación alguna concreta. Emilia Pardo Bazán, *Fortuna española de Heine*, en la *Revista de España*, T. CX, 1886, pp. 481 y ss. (Dice doña Emilia: "Si cotejamos poesías sueltas de Bécquer con otras de su modelo alemán, apenas se sabe a quién otorgar la manzana." Mejor que hacer la afirmación fuera hacer el cotejo.) A. Hämel, *Deutsche Züge in Gustavo Bécquer*, en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, T. XLIV, 1922, pp. 105 y ss. También: *Don Gustavo Adolfo Becquers Legenden*, en *Germanisch romanische Monatschrift*, T. X, 1922, pp. 349 y ss. Julio Nombela, en varios lugares de sus *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Casa editorial de "La última moda", sin fecha, 2 ed.: T. I, pp. 292 y ss.; T. II, pp. 129 y ss etcétera. Azorín, *Bécquer*, en *Al margen de los clásicos*, T. XV

de sus *Obras completas*. Valeriano Barrero Amador, *Gustavo A. Bécquer. Estudio crítico biográfico*, en la *Revista de España*, T. CXXXVIII (por error de imprenta lleva el número CXXXIII), pp. 276 y ss.; CXXXIX, pp. 432 y ss.; CXLI, pp. 187 y ss., y 385 y ss.; CXLIX, pp. 273 y ss., 1892-1894. P. Restituto del Valle Ruiz, *Gustavo A. Bécquer*, en *Estudios literarios*, Barcelona, 1903. Franz Schneider, *Gustavo Adolfo Bécquer, Leben und Schaffen, unter besonderer Betonung des chronologischen Elementes*, Borna-Leipzig, 1914. Del mismo: *Gustavo Adolfo Bécquer as "Poeta" and his knowledge of Heine's "Lieder"*, en *Modern Philology*, T. 19, 1921-1922, pp. 245 y ss Esperemos que el profesor Schneider nos dé la edición perfecta de las *Rimas* de Bécquer, ya que, según de los anteriores estudios resulta, cuantas hasta la fecha van publicadas repiten las falsificaciones cometidas por los primeros editores en las disposición de las *Rimas*, y hasta en el número y texto de las mismas. También el profesor Schneider admite una influencia de Heine en Bécquer; pero una influencia sentida "through his poetic sensibilities rather than through intellectual processes": una correspondencia poética entre los dos artistas. Eusebio Blasco, *Gustavo A. Bécquer*, en *Mis contemporáneos, Semblanzas varias*, Madrid, 1886.

CAPITULO XVI

NOVELA REGIONAL.—José María de Pereda.—Su personalidad literaria.—Carácter general de la novela de Pereda.—Estudio y crítica de la misma.—Peñas arriba.—Sotileza.—Resúmenes y crítica.—Bibliografía.

Carácter común a la mayor parte de la novela española del siglo XIX es el regionalismo costumbrista. Regional y costumbrista, fuertemente regional y fuertemente costumbrista, es la novela de **José María de Pereda** (1833-1906). Mar y montaña de Santander son su escenario. Sus costumbres, sus tipos, su lenguaje, son el principal contenido de la misma. En esto consisten su principal mérito y su mayor limitación. Aquél, en la viveza de la pintura, en su realismo característico. Esta, en la estrechez del marco, en la pequeñez del cuadro.

Cada novela de Pereda es una galería de cuadros: paisajes, escenas y retratos. La acción en sí misma importa bastante poco. De hecho, sus mejores novelas carecen de verdadera acción, ya sea porque en realidad no la tienen, ya sea porque tienen más de una. Un paisaje sigue a otro paisaje, una escena a otra, un retrato a otro. La acción es simplemente el alambre delgado del cual penden paisajes, escenas y retratos. Las excelencias de sus novelas han de buscarse en cada cuadro más que en el conjunto de la obra. De las excelencias de aquellos cuadros resulta precisamente el defecto del conjunto. Consiste éste en que la novela toda se presenta, como quien dice, en el mismo plano de interés. No asciende en el interés gradual de un *clímax*, ni des-

ciende en el interés gradual de un desenlace. Falta también a veces un carácter que se imponga sobresalientemente. Los que en la novela aparecen, tienen el mismo relieve, semejante importancia novelesca, aproximada o idéntica grandeza.

De todo esto resulta una doble impresión en el ánimo del lector de Pereda. Su atención, que se concentra en cada escena particular, en cada cuadro, casi siempre bien pintado y frecuentemente bello, languidece en el transcurso de la lectura total. La novela de Pereda es interesante y monótona: interesante en cada capítulo, monótona en el conjunto. A lo último contribuye también su demasiada extensión, amén, por supuesto, de la limitación del escenario. Menéndez y Pelayo, bien que por otras razones, la tenía completa al considerar como lo mejor del novelista santanderino las *Escenas montañesas;* es decir, los pequeños cuadros de costumbres montañesas y marineras. No otra cosa son tampoco, en realidad de verdad, las extensas novelas *La Puchera, Sotileza, Peñas arriba* y todas cuantas con la montaña o el mar santanderinos tienen que ver. Son, como aquéllas, escenas montañesas y marineras, yuxtapuestas las unas a las otras.

Por la clase de novela que cultivó y por las ideas que profesaba y que en la novela vertió, figura Pereda al lado de Fernán Caballero y de Trueba. Las ideas de Pereda son las de un conservador arraigado, tanto en política como en religión, y más en religión que en política. Su mismo regionalismo literario es parte de su conservadurismo. Lo que en la novela regional defiende Pereda es una tradición, una manera de ser, un género literario nacional, castizo, lleno de vida y de

color propios, contra la vida descolorida de la ciudad y contra la invasión de extranjerismo que inundaba a España. En la misma defensa va incluída la de las instituciones básicas de la vida regional y nacional: la familia, la Iglesia, el idioma, etc. Trátase de penetrar lo más hondamente posible en la vida del *pueblo,* distinto en cada región y en cada provincia; estudiarlo en todos sus aspectos, y pintarlo en su completa realidad. La novela regionalista de Pereda quiere decir novela esencialmente popular, y como tal, novela de costumbres más que de ideas; de hechos más que de doctrinas.

Oponer a las ideas y doctrinas de la ciudad y del mundo internacional la realidad de una vida popular, es uno de sus fines. Pero no se crea que Pereda tenga de la vida popular del campo la impresión sentimental de Fernán Caballero, menos aun la de Trueba. Fué el mismo Trueba quien atacó lo que él consideraba como el pesimismo de Pereda en su manera realista de ver y de pintar las costumbres del pueblo, ataque contra el que se defendió Pereda y que Menéndez y Pelayo criticó. Y en esto se distingue Pereda del costumbrista andaluz y del vascongado: en que, menos sentimental y más artista, no rechaza el realismo de las costumbres populares en lo que de feo y atrevidas puedan tener. Amante de la naturaleza y creyente en las virtudes del pueblo, no deja de sentir lo que de duro y de prosaico hay en aquélla *(La Primavera,* en *Escenas Montañesas),* y lo que de feo y pecaminoso hay en éstas. Podrá repugnarle, como hombre, este realismo grosero; como artista, por lo que de pintoresco tiene, le atrae. En todo esto aparece Pereda como un novelista (escri-

tor) español típico, con todas sus limitaciones y puntos de vista (el exclusivamente nacional, regional, provincial); y varios de sus cuadros populares hacen recordar otros de los novelistas clásicos. Estos fueron su principal fuente de inspiración: los Quevedo, Mateo Alemán, Cervantes, etc. Como ellos, gusta de lo típico y pintoresco; y como ellos, o como algunos de ellos, aun dentro de su realismo persigue un fin moral.

Nada tan problemático como determinar el grado de realismo de una obra de arte. El número y extremo de los casos excepcionales son bastante amplios para que el autor más fantástico y más exagerado pueda siempre incluir en alguno de ellos sus creaciones. La lente de la visión artística es, por otra parte, variable; y puede honradamente suponerse que las novelas más realistas del siglo XIX serán tan realistas dentro de cien o doscientos años como lo son hoy las aventuras de las novelas románticas de principios de siglo. No se trata, pues, de afirmar o negar la exactitud, ni siquiera el parecido, entre un héroe de novela y un personaje real que ni vimos ni sabemos si ha existido jamás. Teniendo poco o nada que ver la creación artística y la realidad de la creación artística con la realidad o ficción de las entidades materiales, lo que en cada caso hemos de preguntarnos es hasta qué punto la creación artística es en sí misma real, es decir, hasta qué punto tiene vida propia. Desde luego, y por lo que al caso de Pereda se refiere, no es difícil advertir que mucho de su realismo artístico se inspira directamente en la realidad material, y más de uno de sus héroes, incluso el fray Apolinar de *Sotileza*, ha vivido vida corporal. En casi todos sus personajes se descubre lo mismo:

un fondo de vida material, de realidad vivida, un ser de cuerpo y alma. Es uno de los aspectos más curiosos en el arte de Pereda. No tiene el novelista santanderino una gran fantasía, y ninguna creación genial ha salido de su pluma; pero sí tiene una fantasía adaptada a una idéntica facultad de observación, ambas en un grado bastante subido, que presta a sus creaciones vida propia. Inspirados, al parecer, en la realidad, los personajes novelescos de Pereda alcanzan también frecuentemente realidad artística.

Algunas aclaraciones hemos de hacer, no obstante, sobre este particular. El realismo artístico de Pereda sube tanto más en grado, y tanto más se eleva en naturalidad y en belleza, cuanto más el novelista desciende hasta el pueblo. Entre todos los tipos que aparecen en sus cuadros novelescos, son sin duda los más reales y los mejores los de los marineros a lo Tremontorio *(La leva, El fin de una raza,* en *Escenas montañesas),* pescadoras a lo Carpia y Sargüeta *(Sotileza),* labriegos a lo Macabeo *(De tal palo tal astilla)* y a lo Pilara *(La Puchera),* curas de pueblo y de aldea, a lo fray Apolinar *(Sotileza)* y don Sabas *(Peñas arriba),* etc. No menos bien presentados están los hidalgos de la montaña, a lo don Robustiano Tres-Solares y de la Calzada *(Blasones y talegas,* en *Tipos y Paisajes),* don Román Pérez de la Llosía *(De tal palo,* etc.), Pedro Mortera y Juan de Prezanes *(El Sabor de la tierruca)* y otros. En suma, los verdaderos tipos de la montaña y del mar. Al salir de una y de otro, al pintar tipos de la ciudad, la realidad artística se descolora, y la realidad humana palidece. Tal ocurre con todos o casi todos los que aparecen en *La Montálvez* y *El Buey Suelto.*

Descoloridos y pálidos aparecen también los tipos de la montaña y del mar cuando por su educación o manera de ser o de vivir se acercan a la ciudad, y más particularmente si se trata de mujeres, como la Agueda *De tal palo tal astilla,* la Inés de *La Puchera,* y la serie infinita de las Magdalena, María, Lituca, etcétera que pueblan el vergel perediano. Es posible que haya en esta visión del lector cierto prejuicio invencible. Queremos decir que tan esencialmente montañés y marinero santanderino es Pereda como novelista, y tan esencialmente montañeses y marineros santanderinos son los verdaderos tipos de sus novelas, que, por necesidad, al moverse fuera del escenario conocido, toda su obra se nos aparece descolorida. En todo caso, tipos como el don Gedeón de *El Buey Suelto* y la Montálvez de la novela así titulada, si no carecen de realidad artística, y poca es la que tienen, carecen de atractivo.

Pero esto entra ya en el orden de una segunda aclaración y de una segunda limitación. Así como el realismo de Pereda es, decimos, tanto mayor y más artístico, tanto más interesante, cuanto más hasta las clases inferiores desciende el novelista, así también es tanto más profundo y más humano, tanto más real, cuanto menos de tesis o de tendencia tiene la novela; es decir, cuanto más popular y de costumbres simplemente es. Vamos por todos los caminos a parar a la misma conclusión, y es: que Pereda es el pintor de las costumbres montañesas y marineras de Santander, y no es más que eso. No es novelista de la ciudad, ni del mundo elegante, ni es, mucho menos, novelista de ideas o de tesis. La ciudad la conoce mal, y no la siente. Y en

cuanto a la tesis, se resuelve, por supuesto, dentro de las ideas de su conservadurismo religioso y político. En realidad no se resuelve dentro de orden alguno de ideas, sino, sencillamente, dentro de un orden de sentimientos personales, y que, por serlo, son respetables, pero que al subordinar a ellos la novela, la falsean. *El Buey Suelto,* sátira contra el celibato; *La Montálvez,* sátira contra la aristocracia madrileña; *Don Gonzalo González de la Gonzalera,* sátira política, igual que *Los Hombres de Pro,* y sobre todo, la novela de más tesis, *De tal palo tal astilla,* son novelas fracasadas. Unos personajes, como el ya dicho don Gedeón y el don Gonzalo González de la Gonzalera, son simples caricaturas. Otros, como los Peñarrubia, padre e hijo, y Agueda de *De tal palo tal astilla,* son simples caracteres de tesis: son tesis. Hay en cambio en todas estas novelas caracteres y escenas de gran realidad, interesantes; pero son, como siempre, los caracteres y escenas más populares, los caracteres y escenas que no entran en la tesis.

El Buey Suelto lo escribió Pereda como réplica a *Les petites misères de la vie conjugale,* de Balzac. La novela, fuera de algunas escenas cómicas y de algunos cuadros de costumbres, vale poco. Es, como alguien ha dicho, una novela de figurón. En *La Montálvez* quiso Pereda ensayar sus fuerzas en empresa más amplia que la de la novela de costumbres provincianas. Hizo una pintura de la aristocracia madrileña tan en crudo como en *Pequeñeces* el P. Coloma, y lo hizo con no menos prejuicios que el jesuíta. La novela no convence a nadie y fatiga a cualquiera. Sólo al final adquiere cier-

to interés dramático, el interés del desenlace sentimental y tendencioso para que fué escrita.

Antes ya de escribir *La Montálvez* había utilizado Pereda la ilustre villa de Madrid como escenario novelesco, en *Pedro Sánchez*. Se distingue de las demás novelas del autor por su carácter autobiográfico, si bien común, pero sólo en parte, a *La Montálvez*. El héroe, Pedro Sánchez, nacido y criado en la montaña, nos hace relación de su vida de aventuras, como galán, periodista, revolucionario, etc., en Madrid. La novela viene a ser una relación de sucesos políticos ocurridos en la capital durante la residencia de Pereda en ella, en su juventud; y el novelista habla por sus propios recuerdos de la época. Es decir, que la novela tiene algo de personal. En otro sentido participa del carácter de las novelas picarescas, con las grandes diferencias impuestas por el cambio de costumbres y por la índole del héroe e ideas morales del autor. Además del valor que como novela de referencia histórica pueda tener, lo tiene positivo por la delineación de caracteres, naturaleza y gracia de algunas de las aventuras, como las que al héroe le avienen en su vida de periodista y de crítico literario (*).

Don Gonzalo González de la Gonzalera, igual que *Los hombres de pro*, es novela política. Pereda, con-

---

(*) Con este motivo hace Pereda una crítica dura y cómica de la crítica literaria en España, dígase mejor, en Madrid. Otra vez vuelve Pereda a la carga, esta vez en defensa de la literatura regional, en *Nubes de estío (Palique)*. Contestó a Pereda doña Emilia Pardo Bazán (V. Bibliografía), y una disputa tuvo lugar entre los dos novelistas. En resumen de cuentas, Pereda tenía razón. Como se ha venido repitiendo constantemente, y como se está repitiendo aún hoy, cuanta crítica se ha hecho y sigue haciendo en España (Madrid; fuera de Madrid no hay crítica) es de recíproco incensario, y algo debía saber de esto doña Emilia.

servador y carlista, pone en ridículo el parlamentarismo político y su retoño el caciquismo, mostrando lo grotesco del primero y las lamentables consecuencias del segundo en la vida de la montaña. Lo verdaderamente interesante son las escenas en que esta vida es presentada.

Así como en *El buey suelto* quiso replicar a la tesis social de Balzac, en *De tal palo tal astilla* replica a la tesis religiosa de Galdós. Había éste presentado en *Gloria* el conflicto que se da en el alma de dos jóvenes a quienes el amor une y la religión separa, y lo resolvió como es sabido. El mismo conflicto nos presenta Pereda, con la diferencia de que en su novela no se oponen religiones ni cultos diferentes, sino, sencillamente, el catolicismo obstinado de Agueda y el ateísmo, un tanto vacilante, de Fernando. No hay, pues, más dificultad ni más resistencia que la que ofrece el catolicismo obstinado de Agueda, pero que es bastante fuerte para no dejarse vencer por el amor que ella siente por Fernando y Fernando por ella, y que da como resultado final el suicidio del joven. Suicidio cuya responsabilidad sube hasta el padre, por la educación antirreligiosa que a su hijo dió. El lector católico hallará de perlas el desarrollo dramático de la novela, y justo, propio y hasta providencial el desenlace. El lector religiosamente más despreocupado hallará poco convincentes los caracteres, exagerada la situación y caprichoso, acaso, el desenlace.

Lo que del realismo de los caracteres dejamos dicho es aplicable al realismo de las escenas, ya que escenas son en lo principal las novelas de Pereda. Su verdad y su atractivo aumentan en la misma proporción que

su costumbrismo popular. En la calma objetiva de la montaña y del mar santanderinos, pinta el novelista escenas bellas. Las hay en todas sus novelas regionales, y sólo a título de curiosidad hemos de citar *La robla* y *Arroz y gallo muerto (Escenas montañesas,* además de las ya citadas *La leva* y *El fin de una raza), La romería del Carmen* y *Al amor de los tizones (Tipos y paisajes), La hoguera de San Juan (De tal palo tal astilla), El agosto del Berrugo (La Puchera);* en fin, la mayor parte de las que forman el poema idílico *El sabor de la tierruca* y las extensas epopeyas *Peñas arriba* y *Sotileza.*

Lo mismo, finalmente, que de los caracteres y de las escenas cabe decir del paisaje y del idioma.

Impónese Pereda por el vigor de su arte. O digamos mejor: es en el arte vigoroso, en la epopeya de la vida montañesa y marinera, en lo que Pereda excede. Bien trata el novelista de pintar idilios y paisajes sonrientes, escenas de familia y tipos sentimentales; sin embargo, nunca en el idilio está a la altura que en la epopeya. Es esto verdad sobre todo en sus paisajes. No tienen igual entre los de su extensa galería los en que el autor ha pintado los derrumbaderos de la hoz de Bárcena *(De tal palo tal astilla),* la cajiga (roble), "el *personaje* bravío de la selva montañesa, indómito y desaliñado" *(El sabor de la tierruca),* la furiosa galerna que pone fin a las páginas de *Sotileza,* la tempestad de nieve en las montañas gigantes de *Peñas arriba:*

Así continuaron las cosas hasta muy cerca del mediodía. A esa hora aparecieron por el Noroeste unos celajes negros, sucios, tormentosos; vi, casi al mismo tiempo, que las arboledas

y puntas salientes de los montes que cercaban el valle por el lado opuesto, como por la fuerza de un estremecimiento instantáneo, se desnudaban de sus envolturas de nieve, las cuales caían en cataratas, levantando al caer blanquísimas polvaredas que arrastraba el aire embravecido ya; y a muy poco rato, que de la nube más baja y más lejana y más negra, se desprendía una masa en forma de cono invertido, y que su cúspide se unía con la de otro que ascendía de la tierra. Fundidos así los dos conos, formaron una gigantesca columna, la cual, girando al mismo tiempo vertiginosamente sobre su eje, vino avanzando hacia el valle y llegó a él y le atravesó a lo ancho, tocando casi el suelo con su base y elevando el capitel enorme por encima de los más altos picachos del Este. Acompañábala un siniestro rebramar, y una luz tétrica que apenas me dejó ver el estrago de su choque contra el obstáculo inconmovible de los montes, sobre los cuales se deshizo en negros y deshilados jirones.

Toda esta naturaleza parece animada por fuerzas salvajes; es una epopeya de gigantes. A Pereda le sirve de escenario para el drama de sus héroes, o para el drama de la naturaleza misma, gobernada, como aquéllos, por un Dios providencial, punto de convergencia de toda la novela perediana. Su mismo estilo, expresivo, vigoroso, pero poco transparente, poco ligero, demasiado sólido, se armoniza con esa naturaleza salvaje, cuya majestad y grandeza canta.

Igualmente excede, según ya indicamos, en el trazado de los caracteres enérgicos del pueblo, de la montaña y del mar. Y aquí hay que hacer otra aclaración. Empezando por admitir la realidad de estos caracteres populares, hay que reconocer que muchos de ellos están idealizados, si no fantaseados. Desde luego cabe reunir la mayor parte de los que el novelista nos presenta en dos grupos: el de los buenos y el de los malos. Como ejemplo de los primeros valgan el ya citado Tremontorio de *La leva* y *El fin de una raza,* los

Juan Pedro y Pedro Juan de *La Puchera,* el fray Apolinar y el tío Mechelín de *Sotileza* y muchos otros. Como ejemplo de los segundos valgan el don Sotero de *De tal palo tal astilla,* modelo de hipócrita avariento; el Berrugo de *La Puchera,* modelo del avaro; el estudiante Lucas de *Don Gonzalo González de la Gonzalera* y algunos más. La misma agrupación cabe hacer de las mujeres. De un lado, la Pilara de *La Puchera,* y la mayor parte de las heroínas que el autor nos presenta. De otro lado, las hembras de Mocejón, en *Sotileza;* la mujer del Tuerto, en *La leva,* etc. En los caracteres buenos, lo que llama la atención es el contraste entre la rudeza de su vida, también de su persona, y la bondad de alma que poseen. Es el diamante escondido en el bloque de carbón; la grandeza encerrada en la pequeñez y miseria de la vida material; el oro sepultado en las entrañas vírgenes de la tierra. Algo, en efecto, de naturalezas vírgenes tienen estos hombres y estas mujeres de la montaña y del mar que el novelista introduce en sus novelas. En marcar ese contraste entre el exterior y el interior de la persona, entre el cuerpo y el alma, se complace Pereda, y lo hace con bastante arte. Sin duda, mucho puede haber en esto de verdad; pero no es menos evidente que el novelista idealiza ese contraste y esos caracteres. Revelar ese fondo de bondad es, como quien dice, uno de los fines a que aspira su arte, y en verdad que lo cumple bien y sobradamente. Aquí el arte del novelista se pliega a las ideas y sentimientos del hombre. A los sentimientos sobre todo; y bueno es que aprovechemos la ocasión para decir que sin llegar al sentimentalismo femenino de Fernán Caballero y de Trueba, Pereda es también

un sentimental, aunque más de epopeya que de idilio. Esta emoción sentimental corre a través de toda su obra, y por todas partes se escapa como efusión lírica, como sentimental idealización.

En relación con esto mismo diremos también que más que un desarrollo o estudio de estos caracteres buenos, lo que en las novelas de Pereda hay es una simple revelación de los mismos, un desdoblamiento inicial del personaje. "Esto soy", nos dicen al presentársenos por primera vez, y "eso son", decimos nosotros al despedirnos de ellos: "eso han sido" a través de toda la novela. Y en esto, en su constante y franca declaración, en la igualdad de sí mismos, en la seguridad con que cruzan por sobre los abismos de la vida sin sentir la tentación de precipitarse en ellos, sin siquiera advertir su existencia, consiste su principal característica. Es una psicología que se adapta admirablemente a la supuesta sencillez de la vida del campo y del mar.

Lo que en estos caracteres buenos aparece como ennoblecimiento, aparece como degradación en los caracteres malos. No siempre. Cuando el carácter responde a su simple valor pintoresco o costumbrista, y como tal es introducido en la novela, conserva bien su realidad, que es lo que generalmente ocurre con las deslenguadas y viciosas pescadoras que el novelista nos presenta. Cuando, por el contrario, el carácter responde a un fin de ejemplaridad viciosa y pecadora y a otro fin, como castigo, de ejemplaridad moral o religiosa, aparece exagerado y degradado, aparece como ejemplo. Eso, casos ejemplares, son los citados don Sotero y el

Berrugo; y eso, ejemplaridad moral y religiosa, es el fin de ambos.

Por lo que a las mujeres respecta, hemos de añadir aún que, fuera de las pescadoras y verdaderas labriegas, que tienen personalidad propia, aunque semejante, los restantes caracteres femeninos, salvo una que otra excepción, se repiten en todo lo esencial, y en ningún caso tienen el interés de los caracteres masculinos. Es el lado más flojo de la novela de Pereda, y flojo suele ser todo el problema de las relaciones entre los dos sexos. Quizás es en *La Puchera* donde el novelista ha presentado esa relación en forma más convincente, por lo menos más poética, en la que se establece entre Pilara y el Josco.

Quedan todavía otros caracteres a los cuales, desde el punto de vista de la anterior agrupación, podemos calificar de moralmente indiferentes, ni buenos ni malos, sino, sencillamente, tipos pintorescos, como quien dice: costumbres personificadas. Tales, por ejemplo, el ya citado espolique Macabeo de *De tal palo tal astilla*, compañero del Chisco de *Peñas arriba;* el médico don Elías de *La Puchera* y otros. Son de los más entretenidos de la novela perediana.

Que Pereda no ve el campo a través de la lente color de rosa de Fernán Caballero y de Trueba, dicho queda. No sólo lo bueno y virtuoso, sino también lo malo y vicioso sale a relucir en las páginas de sus novelas y cuadros de costumbres regionales. Las astucias campesinas son presentadas al descubierto en *Suum cuique (Escenas montañesas)*, por ejemplo. Y los cuadros de alcoholismo, de intriga malsana y de crimen ocupan también lugar en la galería del pintor.

El mismo lenguaje popular es oído en su desnuda realidad, sin otras correcciones que las impuestas por el decoro debido al lector. Y ya que del lenguaje popular hablamos, diremos también que es uno de los elementos fuertes en la novela regional de Pereda. No sólo por la exactitud con que lo reproduce, sino también por los felices cambios de interjecciones que hace, oportunidad con que de él se sirve y gracia con que lo adapta a la situación.

Pero si bien Pereda no se hace ilusiones sobre la realidad de la vida campesina, verdad es no menos que hacia ella se siente atraído, y que su novela, por el sentimiento que la inspira, es toda ella un poema a la montaña y al mar. Por la ciudad no siente amor. La ve como un centro de corrupción y de falsedad, como una escuela del vicio, igual en *El buey suelto*, que en *La Montálvez*, que en *Pedro Sánchez*. Al afeminamiento enfermizo y al aire corrompido de la ciudad, opone el novelista la virilidad sana y el aire puro del campo; al vicio de aquélla, la virtud de éste.

Todas cuantas características hemos señalado en Pereda como novelista regional, que es su verdadera personalidad literaria, y aparte de en las ya citadas *Escenas montañesas*, colección de sus primeros cuadros de costumbres y obra fundamental entre toda la suya, destácanse sobresalientemente en las dos novelas *Peñas arriba* (1895) y *Sotileza* (1884). Son el idilio y la epopeya de la montaña y del mar santanderinos, y son sus dos obras representativas. Al lado o cerca de ellas pueden colocarse el citado poema idílico *El sabor de la tierruca* (1882), y la novela anfibia *La Puchera* (1889).

Ni *Peñas arriba* ni *Sotileza* tienen verdadera acción.

Son, sencillamente, dos galerías de cuadros, dos series de escenas, de paisajes, de costumbres y de tipos. Marcelo, joven madrileño, sobrino de su tío, don Celso, señorón de la montaña (Tablanca) santanderina, por él invitado, deja Madrid y vase a la casa de su tío por una temporada, cree el joven. Adaptación del madrileño a la vida de la montaña, minuciosa descripción de ésta, escenas de vida casera, excursiones, amistades; su enamoramiento de una señorita aldeana, muerte del tío, vuelta del sobrino a Madrid para levantar la casa, su traslado definitivo a la montaña, su matrimonio y su consumado arraigo en Tablanca: tal es el contenido de la novela *Peñas arriba*. Lo que falta de interés en la acción está regularmente compensado por el que ofrece cada uno de los varios capítulos. Interesantes son los en que se describen las tertulias caseras y se oye hablar a los tertulianos allí reunidos; interesantes, a veces grandiosos, los en que se pintan paisajes de invierno de la montaña; emocionantes los en que se cuenta la pérdida de algún vecino en la nieve y el heroico salvamento que de él hacen sus convecinos, o la caza del oso, muerte de don Celso, etc. Los dedicados a la relación amorosa entre los dos jóvenes son medianamente tolerables. En fin, don Celso y el espolique Chisco, igual que el cura don Sabas y el hidalgote don Pedro Nolasco, tienen interés propio. Sobresalen todos por su fondo de bondad, y bien se echa de ver en la manera de presentarlos el amor que el novelista siente por ellos. Son sus tipos preferidos, los nobles modelos que encarnan sus ideas y sus sentimientos. Tampoco *Peñas arriba* es otra cosa: "Un grito d'*Excelsior* que nos invita a elevar el corazón por encima de las convenciones sociales, de las

necesidades ficticias, de las pasiones mezquinas, de todo lo que ha deformado en nosotros al hombre primitivo, para volver a la verdarera naturaleza, a los sentimientos sencillos, a la vida patriarcal, a la verdadera fraternidad humana", dice Boris de Tannenberg. Lo dice también Pereda, a través de toda la novela, y diciéndolo acaba ésta:

... **Y por último, llegué a decirme** (Marcelo, al dejar definitivamente Madrid para instalarse por vida en Tablanca), **si las teorías de ese mediquillo** (el de Tablanca) **están bien fundadas; si la reconstitución del cuerpo degenerado y podrido ha de venir por la sangre pura de las extremidades, alguien ha de empezar esa obra eminentemente humanitaria y patriótica.**

Eso espera Pereda de la montaña: la reconstitución del cuerpo degenerado y podrido; el saneamiento y regeneración de la vida enferma de la ciudad. Tal es el verdadero argumento de *Peñas arriba.*

La obra tiene el defecto de todas las del autor: demasiada extensión. Con la mitad de las 639 páginas habría bastante para cantar ese *Excelsior,* y más que de sobra para desarrollar la acción novelada. Escenarios, descripciones, diálogos, todo se alarga con exceso. El lenguaje montañés, por otra parte, si bien pintoresco e impregnado del sabor de la tierra, está cargado de giros y expresiones locales que, dificultándola, alargan la lectura. El mismo que el novelista usa, exacto y vigoroso, peca por falta de ligereza, de ritmo y de elegancia, no obstante el prurito, a veces insoportable, de mantener las formas clásicas. Sabe también a montaña, a cosa maciza, frecuentemente pedregosa. El lector moderno se resignará difícilmente a leer párra-

fos de a página, acabalgamiento de frase sobre frase y de detalle sobre detalle. A toda esta novela le falta aire, gracia: algo de ligereza ciudadana y artística.

La otra obra maestra de Pereda es, decimos, *Sotileza*—la epopeya del mar, o mejor, de la vida y hazañas de los marineros y pescadores de Santander. No del Santander actual, ni siquiera del actual de los últimos años de Pereda, sino del de sus días de juventud, sin ferrocarriles y sin ensanches, sin Sardinero y sin turistas. Del Santander, en fin, verdaderamente marinero. Igual que en la anterior novela, la acción de *Sotileza*, que casi no la tiene, sirve sólo para engarzar la serie de cuadros en que el autor nos da a conocer los tipos y costumbres de ese Santander marinero. Sirve también, y ésta es la verdadera acción de la novela, para presentar en sus variados aspectos el carácter de la heroína—Sotileza: el más complejo de cuantos ocupan lugar en las páginas escritas por Pereda. Hoy una pilluela de la calle, mañana muchacha hacendosa, sumisa e indisciplinada, modesta y arrogante, agradecida e indiferente, pasional y fría, expresiva y pudorosa—. Sotileza es un carácter que despierta interés desde el principio y lo sostiene a través de las 558 páginas de la novela. Por demás intrigante es la situación en que el novelista la coloca: codiciada por un señorito, amada por un rudo marinero, y carnalmente deseada pr un monstruo, más monstruo que hombre. Agradecida y recatada ella con el primero; amiga indiferente del segundo; cariñosa y retozona con el tercero. Y como tal intrigante situación queda al fin la cosa, pues poco o nada significa para la plena revelación del carácter de Sotileza su decisión final de aceptar en matrimonio al

rudo marinero Cleto. Tampoco el novelista se propuso otra cosa: presentar en sus variados y contradictorios aspectos ese carácter.

Pero no es Sotileza el único personaje que excita y sostiene la curiosidad del lector. El rudo marinero que la ama, Cleto, y el monstruo que la desea, Muergo; los protectores de la muchacha, el viejo Mechelín y la tía Sidora; la endemoniada familia de Cleto, la familia Mocejón; los dos caracteres colectivos del Cabildo de Abajo y del Cabildo de Arriba, con sus varios tipos, sus animosidades y competencias; y, finalmente, la figura que con la de Sotileza domina la situación, el pintoresco y sublime padre Apolinar, amén de algunos otros, son caracteres altamente interesantes, únicos en su clase dentro de la novela española del siglo XIX.

Por otra parte, si es verdad que el escenario es limitado, no lo es menos que todos estos caracteres, sus instintos y pasiones, tienen un interés humano. Su fondo de humanidad rebasa los límites de sus costumbres de clase y de su manera de vivir profesional y local.

Para pintarlos tal y como son, y para pintar las costumbres de los marineros y pescadores santanderinos, el novelista no rehusa los colores más fuertes de la paleta naturalista, y, como dice Clarín, el admirador de Zola: "Digno del naturalista más perfecto, de Zola mismo, es todo lo que en *Sotileza* se refiere a la vida de los marineros, tal como es o era en el pueblo que el escritor montañés tanto ama, casi adora". Si por casualidad queda por esos mundos de Dios, que sí quedará, algún partidario del naturalismo en la novela, puede darse un buen atracón del exquisito manjar

en el capítulo *Las hembras de Mocejón,* y no es el único.

Sin duda, lo de menos sustancia, y lo que, dada la índole de la novela, resulta más desligado de ella, es todo cuanto a la persona del señorito amigo y admirador, también seductor, si bien fracasado, de Sotileza, Andrés, se refiere. Su posición social y su consiguiente manera de ser lo aislan del cuadro general, eminentemente popular. Luego, como ya dijimos, los tipos de sociedad, aun siéndolo tan poco como Andrés, no son los en que excede Pereda. Para tratar esta clase de gente fáltale al novelista, entre otros, un elemento esencial: el lenguaje. El lenguaje popular es media novela en las de Pereda. Lo reproduce con exactitud artística y con gracia, y, hablándolo, tanto como obrando, se revelan sus marineros y sus montañeses. Por otra parte, el arte del novelista depende tanto o más del elemento exterior, traje, modales, detalle pintoresco, que del interior o psicológico. No es el suyo, ya dijimos, arte de ciudad, penetrado de los conflictos de ideas y de sentimientos que son bagaje de la civilización internacional y de la vida intensa; es arte regional, costumbrista y pictórico, de pueblo.

Vista desde este punto de vista, *Sotileza* es una buena novela. Los pintorescos marineros santanderinos, con todas sus debilidades y grandezas, vicios y virtudes; su vida, sus sentimientos, sus costumbres, su naturaleza íntima, ya brutal, ya noble; la epopeya de su total existencia en lucha sempiterna con el mar, de él sustentándose y en él pereciendo, todo forma un animado cuadro, relevado hasta lo sublime entre los horrores de la galerna que lo cierra.

Un idilio en *yacht* y un contraste entre tipos e intereses de la provincia y de la capital, son el argumento de las dos novelas *Al primer vuelo* y *Nubes de estío.* En su última obra, *Pachín González,* narra la explosión del barco *Cabo Machichaco.*

Alcanzó Pereda como novelista gran popularidad y la fama que podían dar a un escritor las alabanzas de críticos como Menéndez y Pelayo y Clarín, para no citar los de segunda fila. La posteridad, empezando con nuestra propia generación, ha de rebajar algo, si no lo ha hecho ya, de esa fama. Si por el contenido resulta bastante limitada su novela, no menos lo resulta por la forma. Aquél y ésta demarcan necesariamente el horizonte de la novela perediana, que no es probable que se extienda nunca más allá de la Península. No es la de Pereda la clase de novela que se vende en el mercado internacional de libros. Una desventaja y una ventaja. Fuera de él, no alcanzará jamás mayor difusión que la que hoy tiene. Pero tampoco se marchitará con la rapidez con que se están marchitando las novelas internacionales del siglo XIX y también las del siglo XX. Tiene algo de típico, personalidad propia, y eso le asegura la sobrevivencia. Quien por las cosas de España se interese, habrá necesariamente de leer todas o algunas de estas novelas montañesas y marineras, que tan apegadas están a una parte de nuestro suelo y a un lado de nuestra alma. Y quien por las cosas de España se interese, hallará suficiente recompensa en la lectura del novelista santanderino.

BIBLIOGRAFIA

José María de Pereda, *Obras completas*, Madrid, 17 T. *Pedro Sánchez*, with introduction (interesante), notes and vocabulary by Ralph Emerson Bassett, Ginn and Co., 1907, 1916. José Montero, *Pereda*, Madrid, 1919. Boris de Tannenberg, *Ecrivains castillans contemporains: J. M. de Pereda*, en **R. H.**, T. V, 1898, pp. 330 y ss. José R. Lomba, *Don José María de Pereda*, en *Cultura Española*, agosto, MCMVI, pp. 711 y ss. Juan Fernández Luján, *Pardo Bazán, Valera y Pereda (Estudios críticos)*, Barcelona, 1889. Emilia Pardo Bazán, *Pereda*, en *Polémicas y estudios literarios*, T. VI de sus *Obras completas*. Clarín (Leopoldo Alas), en *Nueva Campaña*, Madrid, 1887; en *Solos*, Madrid, 1891, 4.ª ed., y en *Sermón perdido*, Madrid, Sevilla, sin fecha. Menéndez y Pelayo, prólogo al vol. de Pereda *Los hombres de pro*, T. I de las *Obras completas*, Madrid, 1899 (estudio incluído en Menéndez y Pelayo *Estudios de crítica literaria*, quinta serie). Benito Pérez Galdós, prólogo a la novela de Pereda *El sabor de la tierruca*, T. X de las *Obras completas*, Madrid, 1906 (incluído en *Memoranda*). Del mismo: *Discurso...*, en *Discursos leídos ante la Real Academia Española...*, Madrid, 1897 (contiene también el de ingreso de Pereda en la Academia, sobre la novela regional). J. M. Aicardo, *Pereda, novelista*, en *Razón y Fe*, T. XV, pp. 324 y ss., 473 y ss.; T. XVI pp., 188 y ss., 452 y ss.; T. XVII, pp. 47 y ss., años 1906 y 1907. Constancio Eguía Ruiz, S. J., *Un novelista regional: don José María de Pereda*, en *Literaturas y Literatos, estudios contemporáneos*, primera serie, Madrid, 1914.

CAPITULO XVII

EL DRAMA DE TRANSICION.—Manuel Tamayo y Baus y Adelardo López de Ayala.—Carácter de su obra dramática.—El teatro de Tamayo y Baus.—Estudio y crítica.— Un drama nuevo.—La locura de amor.—**Resúmenes y crítica.—El teatro de López de Ayala.—Estudio y crítica.—** Consuelo.—**Resumen y crítica.—La moral de Ayala y la de Alarcón.—Crítica final.—Bibliografía.**

Dejamos el teatro en manos de Bretón de los Herreros, el dramaturgo costumbrista. En él, como en su antecesor y maestro, Moratín, aparece ya la moral en la escena, la moral social, referida a las costumbres de la época. Dar a conocer éstas es el principal objeto de su teatro. Hacerlo de una manera cómica y un tanto sentimental, es su arte. Pero el drama de Bretón de los Herreros coexiste con el drama romántico. Por los mismos días escriben el Duque de Rivas, García Gutiérrez, Hartzenbusch y Zorrilla. El propio autor de *El pocta y la beneficiada,* sátira del romanticismo, lo es también de *Elena,* drama romántico, y de *Don Fernando el Emplazado,* drama histórico. El romanticismo, sin embargo, llegado el año 1850, está ya de cuerpo presente. El último drama de Zorrilla—*Traidor, inconfeso y mártir*—es de 1849, y es el que Zorrilla prefería, por ser el más cuidadosamente elaborado: "Es mi única obra dramática pensada, coordinada y *hecha* según las reglas del arte". Poco menos que de cuerpo presente está también la escuela de Moratín. ¿Qué viene ahora?

Viene lo que lógicamente debia venir, lo que suele venir tras un ataque de epilepsia sentimental y de exal-

tación imaginativa como lo fué el romanticismo. Viene la sensatez de la transición y el equilibrio del descanso, el imperio del buen sentido, o del sentido común. Y esto es el drama de **Manuel Tamayo y Baus** (1829-1898) y de **Adelardo López de Ayala** (1828-1879). Ninguno de los dos dramaturgos rompe abiertamente con el romanticismo; pero ninguno de los dos acepta la fórmula técnica ni el espíritu exaltado del romanticismo. La forma misma de su drama acusa la transición. Ayala escribe sus piezas en verso; Tamayo y Baus las escribe unas en verso y otras en prosa. Pero ya la elaboración técnica de su teatro es completamente diferente de la del teatro romántico. Lo que distingue las obras de los dos dramaturgos es el esfuerzo artístico, la perfección del plan, la arquitectura de la pieza. No se trata ya de escribir dramas a destajo, en unas cuantas horas, impulsado por algo que no se sabe bien si es inspiración u osadía, genio o impotencia, y a salga lo que salga (caso Zorrilla). No; trátase de pensar mucho y mucho tiempo lo que se va a escribir y cómo va a escribirse. Trátase de hacer obras de acabada maestría, obras de arte, perfectamente ajustadas en todas sus partes, sin exageraciones y sin sorpresas, sin descuidos; obras calculadas, pesadas, medidas.

Si gran parte del drama romántico produce la impresión de algo irreflexivo, forzadamente espontáneo, el drama de Tamayo y Baus y de Ayala produce la impresión de algo muy serio y profundamente estudiado. Tanto el uno como el otro son dos maestros del arte escénico, dos excelentes constructores de obras de teatro.

Del romanticismo heredan también ambos escritores

el gusto por los temas y personajes históricos, como en *La Rica Hembra* y *Locura de amor*, de Tamayo; y como en *Un hombre de Estado* y *Rioja*, de Ayala. Y con los temas y los personajes heredan igualmente la idealización de los sentimientos caballerescos y hasta la vehemencia de las pasiones. Pero no menos en esto se separa su drama del drama romántico. No sólo porque las pasiones son objeto de más detenido estudio y están más refrenadas por la razón y la experiencia, sino, principalmente, porque su drama recibe una nueva orientación de la vida actual. En efecto, fuera de esos dramas de asunto y carácter histórico, y aun éstos en parte, el teatro de Tamayo y el de Ayala versa sobre problemas de la sociedad en que ambos vivieron; problemas tratados, aparentemente por lo menos, sobre la base de la observación directa. No son las suyas simples representaciones de costumbres, sino que son comedias y dramas de ideas, de problemas, de tesis, escritas con un fin moral y docente. No cabe equivocación sobre esto, pero por si alguna duda cupiera, bueno será copiar las palabras de los dos dramaturgos.

"Juzgo necesario", escribe Tamayo y Baus en el prólogo de una de sus primeras obras—*Angela* (1852)—, "para que el drama ofrezca interés, hacer el retrato moral del hombre con todas sus deformidades, si las tiene, y emplearlo como instrumento de la Providencia para realizar ejemplos de provechosa enseñanza. En el estado en que la sociedad se encuentra es preciso llamarla al camino de la regeneración, despertando en ella el germen de los sentimientos generosos; es indispensable luchar con el egoísmo para vencerlo con el eficaz

auxilio de la compasión, virtud la más noble y santa de las virtudes".

Igualmente expresivo es Ayala, en las palabras escritas al frente de *Un hombre de Estado:* "He procurado", dice, "en este mi primer ensayo, y procuraré lo mismo en cuanto salga de mi pobre pluma, desarrollar un pensamiento moral, profundo y consolador." Y por lo que al pensamiento de ese su primer ensayo se refiere, helo aquí: "Todos los hombres desean ser grandes y felices; pero todos buscan esta grandeza y esta felicidad en las circunstancias exteriores, es decir, procurándose aplausos, fortuna y elevados puestos. A muy pocos se les ha ocurrido buscarlas donde exclusivamente se encuentran: en el fondo del corazón, venciendo las pasiones y equilibrando los deseos con los medios de satisfacerlos, sin comprometer la tranquilidad."

Como se ve, los dos dramaturgos dan a su teatro una finalidad moral y docente. Los dos entienden el drama como estudio de la realidad actual, y actuales son los problemas en él tratados, y los dos predican una determinada doctrina y defienden una determinada ideología en ese drama social y real. Doctrina aquélla e ideología ésta en gran parte sentimentales, como ya se advierte en las palabras anteriormente copiadas, y que vienen a ser como una nueva derivación hacia otro romanticismo: romanticismo de amor social, de caridad, cristiano.

Y esto dicho a modo de introducción general, veamos ahora más en concreto la obra de cada uno de estos dos dramaturgos.

Nacido, como quien dice, en el escenario, pues sus padres eran actores, Manuel Tamayo y Baus hizo pron-

to su debut como autor dramático. Una de sus primeras piezas, *Juana de Arco* (1847), es una versión libre de *La doncella de Orleans,* de Schiller. Sigue a esta pieza un drama completamente romántico: *El cinco de agosto,* con todo el equipo de viejos castillos, panteones y sepulcros. Estamos aún doblando el siglo XIX, es decir, en las agonías del romanticismo. Restos de él sobreviven todavía en varias de las subsiguientes piezas. Pero el romanticismo va quedando ya atrás. Por encima de él mira el poeta hacia la historia y el arte antiguos, y su primera gran producción es una tragedia clásica: *Virginia* (1853). ¿Clásica? Clásica y moderna. El autor ha querido combinar el gusto antiguo con el gusto moderno. La tragedia moderna debe conservar la sencillez, la sobriedad y el equilibrio de la tragedia antigua, pero debe también aceptar el artificio teatral, la variedad y el movimiento de alma del teatro moderno. O como el autor dice: "Menos desabrida sencillez, más lógico artificio; menos descriptiva, más acción; menos monótona austeridad, más diversidad de tonos, más claroscuro en la pintura de los caracteres; menos cabeza, más alma; menos estatua, más cuadro." En eso consiste el mérito de *Virginia:* en que, dice el Marqués de Valmar, "conservando la parte plausible de las tradiciones clásicas, esto es, la nobleza, la unidad, la sobriedad, la concentración, ha formado al mismo tiempo su obra con los elementos constitutivos del teatro moderno, a saber: el movimiento, la naturalidad y la separación distintiva de los caracteres".

De la tragedia clásica, de espíritu moderno, pasamos seguidamente al drama histórico, en *La Rica Hembra* (1854) y *Locura de amor* (1855). Todas estas obras,

excepto la última, y excepto la primeramente citada, *Angela,* están en verso. *La bola de nieve* (1856), también en verso, viene a ser como una introducción al drama social, que culmina en las piezas tituladas *Lo positivo* (1862), *Lances de honor* (1863), *Los hombres de bien* (1870) y otras, en prosa. *Los hombres de bien* es la última obra de Tamayo. Fuese por lo que fuese, nada escribió para el teatro en los veintiocho años que aun duró su vida. Hemos dejado de mencionar la que pasa por ser su obra maestra—*Un drama nuevo* (1867)—por ser algo distinta de todas las citadas, aunque en relación con algunas de ellas, con *Locura de amor,* por ejemplo.

Acabamos de hablar de lo que bien puede llamarse la ética de Tamayo, ética que se penetra de sentimentalismo cristiano en *Lo positivo* y se confiesa francamente religiosa en *Lances de honor.* Pero si se examina toda la anterior obra dramática de Tamayo, pronto se advierte que el autor obedece a dos inspiraciones distintamente visibles: la inspiración ética y la inspiración estética. Bien que Tamayo haga desde el primer momento, como vimos, de la moral y pedagogía parte y fin del teatro, la verdad es que cuando se deja guiar por el puro instinto dramático, moral y pedagogía no aparecen para nada en sus piezas. Entra la moral en sus obras más bien como algo postizo, como algo que el autor quiere hacer entrar a viva fuerza. No es que nosotros queramos poner en duda la sinceridad de Tamayo ni la firmeza de sus creencias y convicciones. Afirmamos únicamente que moral y enseñanza no son elementos que se den de primer momento en su arte dramático. Es necesario que el autor caiga en la cuenta de que la misión del teatro consiste en moralizar y educar

para que él se convierta en predicador y maestro. Frecuentemente no se da cuenta de ello; frecuentemente siente sólo como dramaturgo, y, entonces, el resultado es *Virginia, La Rica Hembra, Locura de amor, Un drama nuevo,* obras de puro arte, sin trascendencia moral de ninguna clase, sin propósito alguno de enseñanza (independientemente de la moral y de la enseñanza que de ellas, como de todo hecho humano, pueda resultar). Y éste es, en realidad, el verdadero Tamayo, el único que puede aún reclamar el derecho a ser discutido como dramaturgo. Porque, digámoslo claramente, cuando Tamayo se da cuenta de que la misión del teatro consiste en moralizar y enseñar; cuando se convierte en predicador y maestro, él y su drama fracasan en toda la línea. Tenemos entonces baladíes disertaciones de economía doméstica, efusiones de sentimentalismo burgués, evangélicos razonamientos de catecismo y de moral sociológica, como en *Lo positivo, Lances de honor, Los hombres de bien,* etc. Peca todo este drama de uno u otro de los dos defectos de que peca el noventa por ciento del así llamado drama social. O es falso en el trazado del plan y en la delineación y lógica de los caracteres, cambiando aquél y metamorfoseando éstos a capricho, convirtiendo lo blanco en negro y lo negro en blanco, o es de una aterradora trivialidad en el razonamiento y discusión de los problemas planteados. Los dos defectos van muy frecuentemente juntos, y de la mano van también en estos dramas de Tamayo. Trivial es todo cuanto se dice en *Lo positivo*, y trivial es todo cuanto se predica en *Lances de honor*. Falsos son también los caracteres de ambas piezas, los de la última sobre todo. Entiéndase que nosotros no conde-

namos el drama social. Exigimos solamente que la tesis resulte de la conducta natural de los personajes, en relación con el problema planteado. O exigimos originalidad en las ideas, genialidad en el pensamiento. Lo que decididamente condenamos es que con caracteres tipos, es decir, sin caracteres, o con caracteres caricaturas, y con ideas de tres al cuarto y con situaciones violentas y artificales, se defienda lo que se quiere defender. La mujer positivista de *Lo positivo*, que al fin acaba por renunciar al dinero y casarse con el hombre pobre a quien ama, es poco más que un perfecto maniquí, es una lección. Poco más que un maniquí y nada más ni nada menos que una lección es también el hombre que, en *Lances de honor*, acaba por condenar el duelo, después de haberlo defendido, y convertirse en santo. Todo esto, aun si fuese verdad, sería vulgar, y vulgar es todo este drama. Naturalmente, esto no quiere decir que no haya en esas piezas escenas interesantes, que lo son casi todas aquellas en que la tesis se pierde de vista; quiere decir que el conjunto de la pieza es inaceptable. Ocurre además que lo fuerte de Tamayo es la vehemencia pasional, el instinto trágico. Ahora bien, lo que en esas obras domina es el sentimentalismo, o el melodramatismo.

No cabe duda; el verdadero Tamayo está en los dramas de puro arte, en los dramas de pura inspiración estética y más particularmente en *La locura de amor* y *Un drama nuevo*. Este pasa por ser, ya dijimos, la obra maestra del autor. La acción tiene lugar en Inglaterra, en los días de Shakespeare, y entre actores de la compañía de Shakespeare. El mismo autor de *Romeo y Julieta* es uno de los personajes de la pieza. Otro, el principal,

es el bufón Yorick, esposo de Alicia y padre (por lo que por él ha hecho y cariño que le profesa) de Edmundo. El cuarto personaje de importancia, además del ya citado autor de *Romeo y Julieta,* es Walton, también de la compañía de Shakespeare. Trátase de representar la obra titulada *Un drama nuevo,* de un escritor joven. Argumento de esta obra es la infidelidad de una mujer con un amigo del marido ultrajado y la venganza que éste toma de los amantes. Yorick, que no ha representado hasta ahora sino papeles cómicos, pide se le conceda el papel de marido ultrajado en el drama que va a representarse. Su esposa, Alicia, hará de mujer infiel; y su casi hijo Edmundo, de amante de ésta. De todo puede sospechar Yorick menos de que Alicia ame realmente a otro, y mucho menos de que el amado sea el hombre a quien siempre ha tratado y está tratando como a un hijo, Edmundo. Sin embargo, tal es la verdad. Desarrollar todo esto; hacer pasar a Yorick del estado de la absoluta inocencia en materia de celos al estado de sospecha primero y de hombre celoso después, sabedor ya de que su esposa ama a otro, aunque sin saber exactamente a quién; mostrar la lucha interior de los dos amantes, felices en su amor, desgraciados en su conciencia, que los acusa de ingratos y de malvados para con el hombre a quien deben máxima gratitud y respeto; tal es el contenido principal de los dos primeros actos, especie de ensayo para la presentación en escena de *Un drama nuevo,* en el tercer acto. Llega, en efecto, la noche de la representación, y ya tenemos en la escena a Yorick, en su papel de marido burlado; a Alicia, en el de esposa infiel; y a Edmundo, en el de amigo del marido y amante de su mujer. Lo que ahora

ocurre es, sencillamente, la transformación de la ficción de *Un drama nuevo* en la realidad del caso Yorick-Alicia-Edmundo. Para que la transformación sea completa, y más trágica, Walton, que está ofendido con Yorick por haber éste tomado el papel que a él, como actor trágico, le correspondía, al llegar el momento en que el marido burlado de *Un drama nuevo* debe descubrir quién es el amante de su mujer, hace pasar a las manos de Yorick una carta de Edmundo a Alicia en la que la relación amorosa entre ambos es revelada. Quedan, pues, yuxtapuestos los caracteres del marido burlado y del actor que lo representa—Yorick—; y los de la esposa infiel y el amigo del marido con quien ésta le es infiel—Alicia y Edmundo—. Ficción y realidad siguen ya confundidas hasta el final de la pieza, y confundidas son también en el final: Yorick mata realmente a Edmundo. Shakespeare, que durante los tres actos ha tratado de dar una solución al problema de los amores de Alicia y Edmundo, sin poder conseguirlo, a causa, principalmente, de la traición de Walton, cierra el drama con la noticia de que el traidor acaba de morir en la calle, atravesado el pecho de una estocada. Quiere decirse que ha sido el mismo Shakespeare el que ha castigado su traición.

No es nuevo el procedimiento de incluir un drama dentro de otro drama, y el propio Shakespeare, sin confundir las acciones ni los caracteres, lo hizo en *Hamlet*. Con extraordinaria habilidad ha hecho Tamayo la yuxtaposición de los dos dramas, no sólo en las escenas finales del acto tercero, cuando ya ficción y realidad son una misma cosa, sino también en los dos actos primeros, mientras que *Un drama nuevo* está aún en vías

de ensayo. Si alguna prueba se necesitase de la maestría técnica del autor, bastaría con recordar esta su obra. Pero esto reconocido, reconocido lo bien que Tamayo salió de la empresa, hemos de decir también que no recomendamos el procedimiento. Y no ciertamente por otra razón sino por ser excesivamente técnico, demasiado artificioso. Artificioso y efectista. La impresión que, en definitiva, la obra nos produce es la de que todo el conflicto real del drama está subordinado al conflicto ficticio de la representación de *Un drama nuevo* y yuxtaposición de situaciones y caracteres, de tal manera están ajustados los dos dramas, de tal manera dependen unos de otros los caracteres de las dos piezas, y de tal manera explota el autor los golpes teatrales. La obra es como un mecanismo perfecto, preciso y bello en su funcionamiento, pero de movimientos rítmicos, matemáticamente calculados. El drama, si ha de ser una impresión de vida, exige más libertad y menos arte.

Los caracteres pierden no menos mucha de su personalidad a causa de la ficción de *Un drama nuevo*. El interés escénico absorbe el interés humano; el actor sustituye al hombre y a la mujer; la pasión fingida a la pasión real. Ya se ve. Lo que el autor pretendía era aumentar el interés humano y el efecto trágico haciendo de la ficción realidad; de los actores, verdaderos hombres y verdaderas mujeres. ¿Lo ha conseguido? Los críticos, muchos críticos han dicho que sí. A nuestra manera de ver ha conseguido todo lo contrario: ha conseguido convertir la realidad en ficción, los hombres y mujeres en simples representantes. Raramente pensamos en esta doble personalidad del actor cuando asistimos a una representación teatral, y es bueno que no

pensemos; el teatro, como todo el arte, necesita de la ficción. Tamayo y Baus nos obliga a no olvidarlo un momento, lo cual equivale a obligarnos a sospechar que nos están engañando. Inútil es que el bueno de Yorick nos diga que no es un actor: "Yo no soy ahora un cómico... Soy un hombre..., un hombre que padece." Un hombre que padece acaso habría llegado al desenlace de su dolor y de su drama antes de esperar a que llegue el desenlace del dolor y del drama que le toca representar. Acaso habría descubierto bastante antes que su mujer ama a otro, y que el amado es su amigo. Por lo menos, no habría esperado a encontrarse como actor en el escenario frente a frente con los amantes; no habría triunfado el deber del actor sobre la pasión del hombre, cuando ya descubre el amor de su mujer, sino que habría triunfado la pasión del hombre sobre el deber del actor, como triunfa cuando, llegado ya el momento teatral, descubre, por un golpe efectista, que Edmundo es el sujeto amado. Sin embargo, antes aún de matarlo sigue siendo actor, sigue declamando versos ridículos del ridículo marido burlado de *Un drama nuevo*, aunque se diga que son *suyos*.

Pero aun con estas salvedades, o defectos, la obra es dramática e interesante. Y lo sería más sin la violencia que lleva consigo el cambio de carácter del bufón Yorick, y sin la excesiva ingenuidad que presta a la esposa infiel y a su amante, que, cualquiera diría, se han *enamorado* sin enterarse. Más dramática sería también si el lenguaje y el estilo no fuesen tan rebuscados, tan literarios y tan rítmicos, tan de torneo jurídico y amatorio como en la escena VI del acto primero.

Aunque la acción está localizada en Inglaterra, el

drama no tiene extraordinario color histórico. Amén de esto, comete el autor la pequeña falta de hacer aparecer en el escenario a una mujer, cosa no conocida en el teatro inglés hasta los días de la Restauración (1660). El personaje Shakespeare aparece en su carácter de "sweet Master Shakespeare", sencillo, cariñoso, modesto. Y aparece, y esto es lo mejor, como carácter más bien secundario. A los genios, como a los dioses, vale casi siempre más verlos por la espalda que de frente. Y quizás valga aún más no verlos.

El otro gran drama de Tamayo es *La locura de amor*. Es, como ya dijimos, un drama histórico. La heroína, la reina doña Juana, hija de los Reyes Católicos, se ha casado con el archiduque de Austria, Felipe el Hermoso. Sabedora de que su marido le es infiel, y amándolo con exagerada pasión, llega un momento—que se prolonga durante todo el tiempo de su matrimonio, y de su vida después de quedar viuda—en que el amor y los celos ponen a prueba su razón. Los historiadores no han decidido aún si doña Juana estuvo o no estuvo realmente loca, y menos todavía han decidido si esa locura, o lo que fuese, se debió a las infidelidades de su marido o a qué. En el drama de Tamayo, la locura de doña Juana es, como el título dice, *La locura de amor*. Pero el título mismo no es del todo exacto, pues el autor no afirma, aunque sí deja entrever, la locura de la heroína. Ni la afirma ni la niega. Lo que hace es apuntar y estudiar la pasión de amor y celos que tortura su corazón y mostrar las exageraciones, el desequilibrio que en ciertos momentos esa pasión causa en su cabeza y en su conducta. Y en esto, en ese estudio que de la heroína hace el autor, y en el dramatismo que en

la acción pone, consiste el mérito del drama. El doble carácter de reina y de mujer, con la dignidad que como reina ha de guardar y la pasión que como mujer siente, y que el dramaturgo conserva y expresa bien, presta singular atractivo a esta extraña figura de nuestra historia. Y el drama todo, a la vez que histórico, es también, por la realidad y viveza de la pasión, actual y humano. Cuando el drama acaba, escribe Calixto Oyuela, "la pasión parece desembocar definitivamente en la locura, y la obra se cierra sublimemente, haciendo columbrar en vaga lejanía la figura sombría y atormentada de la reina loca, que lleva siempre consigo, en fúnebre odisea, el cadáver de su esposo adorado" (*). Por nuestra parte, quizás exigiríamos un poco menos de esfuerzo del que el autor hace en ocasiones para convencernos del buen sentido que reina en la cabeza de la desgraciada heroína.

Indicamos ya la orientación general del teatro de Adelardo López de Ayala. Importa ahora decir que esa orientación respondía perfectamente al estdo social de la época en que el autor vivió. Veamos claro.

El siglo XIX sufrió dos estremecimientos igualmente violentos: el del romanticismo en su primera mitad, y el del positivismo en la segunda. El tipo del bohemio romántico, hambriento y sin una peseta, tipo interesantísimo y distinguidísimo de la anterior generación, al llegar a mediados de siglo, en la nueva sociedad que empezaba a formarse, o estaba ya en buena parte formada, carecía por completo de atractivo y de interés.

(*) Esta escena, de psicología tan típicamente española, es la que Francisco Pradilla ha presentado en su cuadro *Doña Juana la Loca*. Titúlase el de Lorenzo Vallés *Demencia de doña Juana de Castilla* (*Museo Nacional de Arte Moderno*, Madrid).

De atractivo y de interés iban careciendo también las ingeniosas metafísicas idealistas y exaltaciones líricas de principios de siglo. Lo que ahora interesaba y atraía a la gente era lo material y positivo, lo práctico. Filosofía, religión, economía, moral: el positivismo empezaba a constituir toda una ideología, toda una manera de pensar, de ser y de existir. El *confort* se apoderaba del cuerpo; la laxitud, del alma; la inmoralidad, del cuerpo y del alma. Antes ya de 1850, pero sobre todo en la segunda mitad del siglo, acentúase el carácter económico que nuestra civilización y nuestra sociedad conservan aún. El siglo XIX es el siglo de la economía, no sólo de la economía material, sino también de la economía mental y espiritual: es un procedimiento, una técnica, un método de valor universal, aplicable a la filosofía igualmente que a la industria. Esta era la sociedad que Ayala tenía delante de sus ojos, más o menos desfigurada por la máscara de romanticismo idealista que suele acompañar todo lo español.

Y si ésta era la sociedad que Ayala tenía delante de sus ojos, el afán que guiaba su pluma al escribir para el teatro era el de atacar esa misma sociedad, exponer sus vicios, criticar su sentido positivista y sublimar las que él consideraba verdaderas virtudes. Su drama todo entra, pues, en la categoría de lo social y moral.

Cultivó también, según ya dijimos, el drama histórico; pero en realidad, ni *Un hombre de Estado* (1851), ni *Rioja* (1854) tienen carácter histórico que valga la pena. La Historia está convertida en ambas piezas en actualidad, en tesis actual. *Un hombre de Estado* no es ni más ni menos que la apología de la vida retirada y modesta. Don Rodrigo Calderón, el héroe, después de

obtener la privanza del rey, objeto de todos sus afanes y causa de todas sus inmoralidades, vese al fin condenado a morir en el cadalso, víctima de sus mismas inmoralidades y de la veleidad del rey y de la vida. Y al pie del cadalso halla la tranquilidad que jamás pudo hallar al pie del trono. Moraleja:

Sabed que dentro del alma
la mayor grandeza existe,
y la ventura consiste
en saber gozar de calma.
Viviendo en paz, sin violencia
nuestro fin llegar se advierte,
y ver en calma la muerte
hace feliz la existencia.

Si *Un hombre de Estado* es la apología de la vida retirada y modesta, *Rioja* es la apología de la caballerosidad, la nobleza y la abnegación. A un deber de gratitud caballeresca sacrifica Rioja su amor, su posición y su vida. No obstante, a pesar de tanto sacrificio, ni el héroe ni el drama tienen mayor interés.

Lo mismo que estos dos dramas históricos, todas las restantes obras de Ayala son sátiras de una cosa y apologías de otra. En *Consuelo* (1878) preséntanos el autor el tipo de la mujer vanidosa, víctima de la ambición y del dinero. Enamorada primero de un hombre que verdaderamente la ama, renuncia a su amor para casarse con un hombre rico. Por supuesto, ni Consuelo ama al hombre rico, ni el hombre rico ama a Consuelo. No es, pues, extraño que su marido la abandone luego por otras mujeres, precisamente cuando Consuelo está, dícese, enamorada de él. La obra acaba como había acabado el acto primero, sólo que a la inversa. Al final de dicho acto primero, Consuelo, a quien su

primer amante y su madre tratan de retener, parte en compañía del hombre rico, en un coche que los espera a la puerta. Al final del acto tercero, el hombre rico, esposo de Consuelo, y a quien ésta trata de retener en casa, parte en compañía de su nueva amante, también en un coche que los espera a la puerta. Y así queda Consuelo abandonada de su esposo, olvidada de su primer amante, huérfana de la única persona que la amaba, su madre, que acaba de morir, expiando en la más espantosa soledad su egoísmo y su vanidad.

Muy alabada ha sido esta obra de Ayala, y ella fué la que le ganó al autor la admiración de Clarín. Desde luego, convendría que la leyesen todas las muchachas solteras, sobre todo las que padezcan del egoísmo de Consuelo, pues podría abrirles los ojos sobre la posible desgracia que las espera, de no refrenar su egoísmo económico matrimonial. Para los hombres el provecho no sería, es claro, tan evidente ni tan grande, pero también encontrarían sus ventajas, y los enamorados pobres encontrarían, y ya es encontrar, esperanza y consuelo.

No cabe duda que el tema es interesante y muy humano. No es raro, y hay quien cree que es ley, que la vida recompense nuestros actos, y recompensa de castigo es la que encuentra Consuelo. Ella, que todo lo abandonó por halagar su vanidad, es abandonada de todos. "La fatalidad, lo ciego", dice Clarín, "hiere a Consuelo por todos lados: vivió enamorada de la materia, olvidada del espíritu, y al fin aprende que la materia no tiene entrañas." Esto parece exacto y está, sobre todo, claramente dicho. Pero nosotros nos preguntamos si es realmente la fatalidad o es tan sólo el

capricho del autor lo que causa la expiación de la pobre Consuelo. Según nuestra manera de ver las cosas, no hay en el drama absolutamente nada que convenza de esa fatalidad. Para que esa fatalidad exista es necesario que Consuelo, mujer harto despreocupada en el primer acto, se convierta en modelo de esposa, amante y fiel. Es necesario, en segundo lugar, que el marido la abandone, que el primer amante siga enamorado, que la respete y que la olvide en el momento oportuno, y que su madre muera en el preciso instante en que el uno la abandona y el otro la olvida. Todo esto y algunos otros acaecimientos que en la pieza ocurren, es seguramente posible (¡y qué cosa es imposible para la fatalidad!); pero todo esto, así calculado, así previsto y así cronométricamente arreglado como lo está en el drama de Ayala (Véanse los borradores de *Consuelo.* Tomo VII de *Obras completas.),* más parece construcción de ingenioso arquitecto (y el señor Ayala lo era en grado sumo, ingenioso y arquitecto) que derivaciones necesarias de una ley de fatalidad ciega. Más parece, y no es otra cosa, una acción subordinada a un fin, que un fin resultante de una acción natural y espontáneamente desarrollada.

¡Pintar como querer! Moratín construyó una comedia—*El sí de las niñas*—en defensa de los derechos del corazón femenino. Ayala construyó un drama para mostrar las consecuencias *fatales* de esos mismos derechos, pues damos por admitido que la vanidad es uno de tantos derechos del corazón femenino, ganado por prescripción inmemorial desde los días del Paraíso, y con buena fe y justo título. La verdad, si Consuelo es tan buena esposa como parece serlo en los actos se-

gundo y tercero, bien merecía otra suerte, poco menos merecía que un premio extraordinario. ¿Por qué, pues, ese empeño del señor Ayala en hacerla desgraciada? Realmente, si se prescinde del fin apriorístico de castigar la vanidad, no hay razón alguna. Es hasta poco galante. ¡Lástima grande tener ideas que defender! ¡Y más lástima aun tener que defender ciertas ideas!

Entiéndase. Nosotros no afirmamos que *Consuelo* (otro drama así titulado) no pueda ser un drama verdad; afirmamos que no lo es el del señor Ayala. Y no lo es precisamente porque el autor quiere que lo sea, y lo quiere sin razón bastante que lo justifique. Consuelo no es perversa, el mismo Ayala lo ha dicho (aunque bien pudiera creerse lo contrario de la hija que abandona a su madre, de la mujer que abandona a su amante, y de la esposa que, por *sport* de celos, sigue destrozando el corazón del primer amante). Consuelo es tan sólo (estamos exponiendo el punto de vista del autor) una mujer un poco vanidosa, nada más. Pues bien; lo que una mujer como Consuelo hace, dejar un novio pobre y casarse con uno rico, no justifica la serie de calamidades que el autor echa sobre ella. Mejor entenderíamos el drama si Ayala no hubiese transformado a la mujer vana y fría del primer acto en la esposa sensata y apasionada del segundo. Pero, ¡ya se ve!, si Consuelo no se hubiese metamorfoseado de pies a cabeza, le importaría un bledo que su marido la abandonase y que su madre se muriese. Su antiguo novio, que a estas fechas es hombre también rico, habría satisfecho otra vez su ambición de mujer vanidosa. Pero precisamente porque se ha metamorfoseado de tal ma-

nera, nosotros pensamos, y pensamos cristianamente, que Consuelo merece todo el perdón. Lo falso del drama no está en el pecado de la mujer ni en la ley del pecado y de la expiación; lo falso está en los personajes y en el arreglo de los acontecimientos. Y en cuanto a moral... ¡Oh, la moral! La moral consiste en que Consuelo se queda sola, mientras que el canalla de su marido se pasea con su amante por las calles de París, y el no menos canalla del sujeto que medió en las relaciones de los dos esposos se queda tranquilamente en su casa.

En *El tanto por ciento* (1861) satiriza Ayala el agiotaje y positivismo de la época y hace la apología de la nobleza de corazón y del amor. En *El nuevo Don Juan* y en *El tejado de vidrio* es el donjuanismo lo que se satiriza y es la inviolabilidad del matrimonio y del hogar y la felicidad doméstica lo que se defiende y exalta. Son todas ellas piezas de tesis, más o menos seriamente presentada, con los mismos arreglos convencionales y las mismas metamorfosis de caracteres que en *Consuelo*.

No deja de advertirse cierta relación entre el drama moral de Ayala y el clásico de Alarcón. Algo de Alarcón tienen también los caracteres de Rioja, Pablo *(El tanto por ciento)*, Fernando *(Consuelo)*, etc. Las veleidades de la fortuna y de la vida en *Un hombre de Estado* recuerdan las que juegan con el destino del hombre en *Todo es ventura* y en *Los favores del mundo*. Don Juan de Mendoza defiende el honor de doña Isabel contra el atentado del Conde-Duque de Olivares, en *Rioja*, igual que don Juan defiende el de doña Ana contra el atentado de don Mendo, en *Las paredes*

oyen. Rioja es la víctima de su nobleza, exactamente igual que lo es de la suya don Rodrigo de Villagómez, de *Los pechos privilegiados*. Ya se entiende que no hablamos de imitaciones directas, ni podríamos hablar. Trátase tan sólo de una tendencia moral común al drama de ambos. Y aun el mismo principio que inspira esta moral es muy diferente. La moral de Ayala es, en resumen, una moral perfectamente burguesa. Sin hacer nada, con un alma de corcho por contenido espiritual, se puede ser buen marido, buen ciudadano, trabajador y moderado en ambición. Esa viene a ser la moral predicada en *Consuelo, El tanto por ciento, El tejado de vidrio, El nuevo Don Juan*, etc. Sin duda, la sociedad que observase la moral predicada por Ayala, no sería muy mala, pero sería bastante incolora. Es moral sin horizonte y sin elevación espiritual. Para que la moral adquiera esta elevación, necesario es que se convierta en algo activo; que no dependa de relaciones o modos de ser exteriores y cambiables, como lo es el sentido económico de un pueblo en un momento determinado, y como lo es la vanidad de la mujer a los diez y ocho años, y el donjuanismo del hombre a los veinte, sino que ha de depender de la valoración personal y subjetiva del hombre mismo, sean cualesquiera las relaciones y los modos de ser de la sociedad. Ha de defenderse el amor, no porque la vanidad de cualquier Consuelo sea mala—y no lo es si Consuelo no tiene más de diez y ocho años—, sino porque el amor debe ser arco iris que se refleje en toda la vida humana. El amor, no precisamente el matrimonio burgués. Ha de condenarse el donjuanismo, pero no porque el donjuanismo turbe la prosaica tranquilidad de dos pro-

saicos seres, en cuyo caso quizá sea el donjuanismo un bien, sino porque el donjuanismo es la negación del verdadero amor. El agiotaje en sí mismo y el positivismo en sí mismo no son ni males ni bienes, ni virtudes ni vicios. Si por no ser agiotista ni positivista no se es más que quieto y moderado ciudadano, negativamente acaso se gane algo; positivamente, ganaremos tanto como los norteamericanos con su ley seca: no beber vino, y beber agua. Para que positivamente ganemos algo, fuerza es que aquella actividad se aplique a algo también positivo, digamos, al cultivo espiritual del yo. Este cultivo espiritual del yo, es, creemos, el eje de la moral alarconiana. Amor y amistad, los dos mayores bienes humanos, y como bases esenciales del amor y la amistad la nobleza, la caballerosidad, el espíritu de rectitud y de justicia, todo ello como ejercicio y disciplina del alma, sean cualesquiera las circunstancias exteriores; ésa es la moral que Alarcón predica en su teatro. De otra manera, podría decirse que la moral es en Alarcón un sentimiento, sentimiento individual y relación afectiva; en tanto que en Ayala es más bien una doctrina, una teoría. Su misma vida lo dice. La de Alarcón es una continua sensación de simpatía y de antipatía, un estado activo del alma. La de Ayala es la de un paralítico de la voluntad. Ayala es uno de los españoles más perezosos que han existido. No cabe mayor ni más elocuente superlativo.

BIBLIOGRAFIA

Manuel Tamayo y Baus, *Obras*, Madrid, 1898-1900, 4 T. *Un Drama Nuevo*, edited with introduction, notes and vocabulary by Clarence King Moore, Silver, Burdett and Co., New York,

1920. *Un Drama Nuevo,* edited by R. T. House and Kenneth C. Kaufman, Allyn and Bacon, 1923. *Lo Positivo,* edited with notes and vocabulary by Harry and De Salvio, D. C. Heath and Co., 1908. *A New Drama,* trad. ing. de J. D. Fitz-Gerald and T. H. Guild, New York, 1915.

Leopoldo Augusto de Cueto, *La leyenda romana de Virginia en la literatura dramática,* en *Estudios de historia y de crítica literaria (Colección de escritores castellanos),* Madrid, 1900. Calixto Oyuela, *Manuel Tamayo y Baus* y *La Locura de amor,* en *Estudios literarios* (De los Anales de la Academia de Filosofía y Letras, T. IV), Buenos Aires, 1915. Alejandro Pidal y Mon, *Discurso en elogio del Ilmo. Sr. D. Manuel Tamayo y Baus,* Madrid, 1899. Boris de Tannenberg, *Un Dramaturge Español, M. Tamayo y Baus,* París, 1898. Narciso Sicars y Salvadó, *Don Manuel Tamayo y Baus, estudio crítico biográfico,* Barcelona, 1906. Clarín (Leopoldo Alas), *Tamayo,* en *Solos* (citado). Emilio Cotarelo y Mori, *Don Manuel Tamayo y Baus,* en *Estudios de historia literaria de España,* T. I., Madrid, 1901.

Adelardo López de Ayala, *Obras,* Madrid, 1881-1885, 7 T. *Consuelo,* edited with introduction and notes by Aurelio M. Espinosa, Henry Holt and Co., 1911. *Gustavo, novela inédita,* ed. por Antonio Pérez Calamarte, en **R. H.,** T. XIX, 1908, pp. 300 y ss. *Epístola de Adelardo López de Ayala,* ed. por Adolfo Bonilla y San Martín, en **R. H.,** T. XII, 1905, pp. 245 y ss.

Calixto Oyuela, *El tanto por ciento,* en *Estudios y artículos literarios,* Buenos Aires, 1889. Conrado Solsona y Baselga, *Ayala,* estudio político, Madrid, 1891. Manuel Cañete, *Crítica literaria: La Ricahembra...,* en *Revista Española de Ambos Mundos,* T. II, 1854, pp. 211 y ss. Clarín (Leopoldo Alas), *Consuelo,* en *Solos* (citado). José María Ruano y Corbo, *Estudio analítico de la Poesía Dramática en el drama "Consuelo" de Ayala,* Madrid, 1901.

CAPITULO XVIII

DON JUAN VALERA.—El hombre y el escritor.—Valera y Goethe.—Estética de Valera.—Aspectos en su obra literaria.—Valera, poeta.—Valera, crítico.—Estudio y crítica.—Valera, novelista.—Estudio de su obra.—Resúmenes y crítica.—Pedro Antonio de Alarcón.—Alarcón y Valera.—Novela de Alarcón.—Estudio y crítica.—Bibliografía.

Abundan en la literatura española del siglo pasado los nombres de políticos y académicos. No es, pues, una excepción el de don **Juan Valera.** Nacido en Andalucía (Cabra, Córdoba) en 1827, después de estudiar la carrera de Derecho, sirvió en varios puestos diplomáticos, en Nápoles, en compañía del Duque de Rivas, en Lisboa, Wáshington, etc. En 1861 fué elegido miembro de la Academia de la Lengua. Estos dos aspectos, diplomático y académico, caracterizan en gran parte la personalidad del señor Valera. No menos caracterizan su obra literaria. Hay una relación esencial entre la personalidad del hombre y la personalidad del escritor, relación que puede resumirse en las palabras de Clarín: "El señor Valera es un autor olímpico, y hace bien: por lo menos tiene derecho a serlo; es un aristócrata del talento."

Su ser "olímpico" manifiéstase claramente en su actitud general frente a la vida, frente a la literatura particularmente. Vivió don Juan Valera en una época de tendencias encontradas, entre los últimos espasmos de un romanticismo agonizante y los primeros latidos de un realismo y un naturalismo que él vió nacer, crecer y morir, pues para todo eso tuvo tiempo en su larga vida de setenta y ocho años, acabada en Madrid.

en 1905. A todos esos movimientos literarios fué igualmente extraño el señor Valera, y a todos ellos fué igualmente contrario. Extraño y contrario fué también a iguales o semejantes movimientos en el campo de la filosofía, la sociología, etc. Y he aquí cómo se nos aparece Valera: como un escéptico, como un desconfiado de las modas literarias y filosóficas que revolucionaron a Europa en los últimos cincuenta años del siglo pasado; como un individuo aislado.

El caso no es, ciertamente, insólito en la historia del Arte. Al contrario; suele haber en cada generación un artista que queda aislado, que no encaja en el movimiento general, pues ni crea ni sigue dirección alguna particular; sigue sólo una dirección personal, sin maestros inmediatos, sin colegas y sin discípulos. Más o menos aisladas aparecen también hoy las figuras de Goethe, Stendhal, Flaubert y Renán, cualesquiera que sean las relaciones que entre ellos y su generación puedan existir. Y citamos estos cuatro nombres, porque no es raro encontrarlos en los estudios que los críticos han dedicado y vienen dedicando a don Juan Valera, y con uno u otro de los cuales acostumbran comparar al escritor cordobés. La base de comparación no puede ser, es claro, la misma en los cuatro casos. Así, se dice, tiene de común con Goethe el ser clásico; el estudio psicológico con Stendhal; el culto de la forma con Flaubert; cierto escepticismo tolerante y cierto más tolerante espíritu moral con Renán.

Desarrollar todo esto sería perder mucho tiempo con muy poca utilidad. Cierto que el *clasicismo* de Valera, y la total manera de ser del escritor, hasta su vida, recuerda en varias cosas a Goethe, autor también "olím-

pico", y también "aristócrata" del talento. Un halo de clásica serenidad circunda la frente de ambos artistas, que tienen de la belleza y del arte que la expresa un concepto superior, en cuya contemplación parecen olvidar cuanto les rodea. Es la de ambos una vida progresiva, de constante acercamiento a un ideal, no tanto creado como sentido, instintivo; de elaboración y perfeccionamiento gradual. Vivir es, para ellos, educarse; escribir, es realizarse: "Selbstbefreiung durch Selbstgestaltung" (*). Las cosas y los hombres; la razón y el sentimiento; lo épico y lo lírico, todo es elemento de vida en su existencia; todo es elemento de arte en su obra. Un sensualismo refinado, amoroso, erótico, domina en la naturaleza de ambos.

Pero aun dentro de esto mismo, hay entre los dos escritores grandes diferencias, y, sin duda, como hombre y como artista, la ventaja está del lado de Goethe. El clasicismo es en el Júpiter de Weimar dominio amplio sobre la vida, equilibrio, seguridad, En Valera es, a veces, sólo vacilación, duda, desconfianza. Goethe es más rico en facultades, y la armonía de ellas en su alma es más acabada y más perfecta. Si la serenidad de la razón no lo abandona nunca, no por eso se paraliza su corazón ni pierde nada de su exquisita sensibilidad de poeta lírico. Así, mientras que Fausto medita y Wilhelm Meister aprende y se educa, Werther ama, Mignon ama y sueña, y Hermann y Dorotea tejen un idilio de amor y de paz. En Valera la razón ahoga frecuentemente el sentimiento. Como hombre y como es-

(*) "Liberación de sí mismo por la realización (modelación) de sí mismo". W. Windelband, *Aus Goethes Philosophie*, en *Präludien*, Tübingen, 1907, 3.ª ed.

critor es menos jugoso que Goethe. Su corazón, por lo demás, sensible, es frecuentemente frío. El mismo lo dice: "Mi fantasía se exaltó en tales lecturas (místicas), pero mi frío corazón siguió en libertad y mi seco espíritu se atuvo a la razón severa." Valera es poco sentimental. Su mismo escepticismo no parece atormentarle el corazón; no lo siente como una realidad inquietante y como una agonía del alma, única manera en que el escepticismo puede ser principio fecundo de vida. Es más bien el escepticismo en Valera duda tranquila, modalidad filosófica y estética de la razón, un poco de ironía.

Todo esto, sin embargo, no es más que lo que pudiera llamarse el lado negativo de la estética de Valera, la estética que tanto y tan severamente se le ha criticado. Pero la estética de Valera tiene también su lado positivo, y tiene su valor. Reconozcamos, ante todo, una cosa, y es: que de todos los escritores españoles del siglo XIX, es Valera uno de los poquísimos que, buena o mala, tiene verdadera estética, verdadero arte literario. Y precisamente el no haber aceptado a ciegas ninguna de las fórmulas en boga; el haber explicado, defendido y practicado su propia estética y su propio arte, le da una importancia particular. Que luego haya acertado más o menos, ésa es ya harina de otro costal. Veamos, pues, cuál es la estética de Valera.

"Ni aun en la época de mayor fervor y entronizamiento del romanticismo había sido yo *romántico,* sino *clásico* a mi manera; manera, por cierto, harto diferente del pseudo-clasicismo francés, introducido en España por Luzán y los Moratines. Yo era adorador, idólatra de la forma, pero de la forma íntima, espiritual,

no de la estructura, no del atildamiento nimio, pueril y afectado; yo era fervoroso creyente en los misterios del estilo, en aquella sencillez y pureza por donde el estilo realza las ideas y los sentimientos, y pone en la escritura, con encanto indestructible, toda la mente y todo el corazón de los autores." Tal es el punto de partida de la estética de Valera. Valera no es romántico, ni realista, ni naturalista, ni decadentista, ni simbolista. Valera es *clásico*. Pero su clasicismo no es el clasicismo (seudo-clasicismo) de los preceptos rígidos, estilo Luzán y Moratines. Valera rechaza toda clase de preceptos, como no sea en lo que a la parte puramente mecánica del arte se refiere, y como no sean los preceptos más comunes de la sintaxis, la prosodia y la metrificación; del sentido común, la lógica, la moral y la decencia. "En cuanto el arte tiene por objeto la creación de la belleza, el arte es libre. La belleza es divina e inexplicable... Las reglas, los preceptos, sirven, sin duda, para las cosas que son de sentido común, que están por bajo del arte, mas no para el arte mismo." Pero Valera pocas veces es radical en sus afirmaciones; su crítica es crítica de atenuaciones y de excepciones. Así, nos dice, si los preceptos no sirven para conocer la belleza sustancial, y mucho menos para crearla, "sirven para precaver o condenar esos extravíos y lunares que empañan y turban la belleza; extravíos y lunares que, merced al ingénito y exquisito buen gusto de los griegos, no se advierten jamás en las obras del gran siglo de oro de su literatura, y sí se advierten, por desgracia, en los autores más ilustres de Inglaterra, de España y de otras naciones. Pero estas reglas se limitan sólo a las que dicta el mero sentido común.

Cuando van más allá son arbitrarias y están basadas en un empirismo incompleto". En resumen: Valera no rechaza los preceptos porque en sí mismos sean malos, sino porque son insuficientes. No los admite como fórmulas positivas, generadoras, pero sí como fórmulas negativas, como cortapisas impuestas por el sentido común al arte. Observándolos, no se hace arte, si el que hace arte no es artista; y si lo es, naturalmente los observará. Pero menos aun se hace arte violándolos. Todo ello quiere conducir al mismo fin, fin que caracteriza la estética de Valera: el culto de la forma, el culto de la expresión y del estilo. El fin del arte, diría y dice Valera, es la creación de la belleza, y la belleza se da en la forma, es la forma. "La forma, o dígase la expresión, es, por lo tanto, el requisito esencial del arte." No basta pensar, ni basta sentir; para ser artista es necesario saber dar forma, expresar artísticamente la idea o el sentimiento. Si el fin todo del arte consiste en la expresión de la belleza, y si la belleza se identifica con la forma, visto está que el arte poco o nada tiene que ver con la moral, la ciencia, la política, etcétera. El arte es amoral, el arte no prueba ni enseña nada. Sin el sentido dandista y más o menos perverso de Oscar Wilde, Valera viene a decir lo mismo que el autor de *The Picture of Dorian Grey:* "Un libro no es moral ni inmoral; un libro está bien o está mal escrito."

No sólo por esto ha de ser el arte amoral. Lo ha de ser igualmente por razones de índole práctica, porque si admitimos un fin moral, surge inmediatamente la pregunta: ¿qué moral? Resta ahora saber de dónde

deriva esa belleza cuya expresión es todo el fin del arte.

No deriva de la realidad, entre otras razones, porque también aquí cabría preguntarse: ¿qué realidad? ¿Qué realidad es bella? ¿Qué realidad ha de copiar y expresar el artista? Ya dijimos que Valera rechaza el realismo, igual que el romanticismo, igual que el naturalismo, etc. Pero en esa misma indeterminación de lo que realmente es o no es bello: es decir, en la determinación que el alma hace distinguiendo entre lo real lo bello de lo feo, tenemos la prueba evidente de que, dice Valera, "hay en nosotros un criterio artístico que precede a la imitación y aún a la observación; hay en nosotros un ideal de hermosura que nos sirve de norma y de guía para conocer la hermosura real y reproducirla en nuestras obras, purificándola y limpiándola de sus imperfecciones y lunares. El arte no es, por lo tanto, la imitación de la Naturaleza, sino la creación de la hermosura y la manifestación de la idea que tenemos de ella en el alma, revistiendo esta idea de forma sensible". Varias veces repite Valera estas mismas ideas.

Ya se comprende ahora todo el alcance y novedad de la estética del autor de *Pepita Jiménez*. Es la suya la estética platónica, la estética de las ideas platónicas. Una de estas ideas es la de la Belleza, preexistente a toda realidad, y norma de la realidad misma. Y esa Belleza, cuya expresión constituye todo el fin del arte, coincide esencialmente con la forma, con la expresión. Por otra parte, dado que belleza, bondad y verdad son sólo accidentes de la misma sustancia, el arte, al expresar la belleza, no expresa menos la verdad y la bon-

dad. Y he aquí cómo el arte vuelve a entrar por el camino de la moral.

Bástanos con retener de todo lo anteriormente dicho de cosas: el fin del arte es la expresión de la belleza, cuya idea llevamos en el alma; el arte es la forma en que esa belleza es expresada. Por su inspiración, es la de Valera la estética del idealismo platónico; por su finalidad, es la estética del arte por el arte. /

Dedujese el señor Valera su estética práctica de su estética teórica, o viceversa, lo cierto es que entre una y otra hay una relación directa. Y, naturalmente, los méritos y los deméritos de su obra literaria son, en buena parte, los méritos y los deméritos de su estética, o de la manera de entender y practicar esa estética.

De las varias etapas de su carrera literaria, nos da el mismo señor Valera noticia: "Primero", dice, "fuí poeta lírico, luego periodista, luego crítico, luego aspiré a filósofo, luego tuve mis intenciones y conatos de dramaturgo zarzuelero y, al cabo, traté de figurar como novelista en el largo catálogo de nuestros autores." Se recuerda hoy solamente en la obra del señor Valera al poeta, y sobreviven el crítico y el novelista. Y como poeta, igual que como crítico y como novelista, el mérito principal del autor consiste, como era de esperar, en la forma. No tanto en la forma como construcción o arquitectura técnica de la obra de arte, sino en la forma como expresión y como estilo. Ha sido siempre unánimemente reconocido Valera como uno de nuestros primeros prosistas del siglo pasado, el que mejor y más puro castellano ha escrito; estilista elegante, refinado, clásico. Lo mismo puede decirse de sus poe-

sías, aunque en este caso la forma viene a coincidir con la técnica. Son las del señor Valera poesías artísticas, poesías de forma, obra de la cabeza principalmente. Podrá el autor haberse sentido al escribirlas, como él dice, "entusiasmado, enamorado o movido de otro afecto grande", y, sin duda, no falta en ellas sentimiento; lo más visible, sin embargo, es la reflexión, la idea, el cincel de la técnica y el contenido de la sabiduría. Pero esto no quiere decir que no haya en la colección de sus *Canciones, romances y poemas* poesías bellas. *El fuego divino,* divino fuego que ha dado vida y sostiene al mundo entero:

Tú eres la luz, la vida,
la inteligencia, el fuego, el movimiento;
tú la llama escondida
que da al sol alimento,
y armonioso vigor al firmamento.

es una bella poesía, de inspiración panteísta. Igual que en sus otros escritos, mézclanse en varias de las poesías del señor Valera, como en la dedicada *A Lucía,* un cierto platonismo y un cierto misticismo, que recuerdan el misticismo platónico de *Il Cortigiano,* de Castiglione, y los *Diálogos de amor,* de León Hebreo, amén de un cierto leopardismo menos emocional y menos doloroso, ciertamente, que el del poeta de Recanati. La inspiración de Dante y de Petrarca aparece también de vez en cuando. Algunas de las poesías, pocas todas ellas, son versiones de varios autores, de Goethe, entre otros, de cuyo *Fausto* tradujo el señor Valera algunos trozos.

Aunque no como obra original, excepto en el extenso discurso crítico que le sirve de introducción, notas

finales y selección del contenido, ha de mencionarse en este lugar la antología que con el título *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX* publicó el señor Valera. Una antología, de poetas igual que de prosistas, es siempre cosa difícil. La del señor Valera tiene, entre otros defectos, el de no ser propiamente una antología, sino un completo florilegio, una colección. El otro defecto, más capital, se refiere al contenido mismo de la obra. Faltan en ella poetas como Rosalía de Castro, y sobran las tres cuartas partes de los versos incluídos.

Realmente era en la crítica donde el señor Valera debía sobresalir. El escepticismo es ya en sí mismo una actitud crítica. Y, en efecto, los estudios críticos del señor Valera tienen aún hoy un gran valor. Muchos de esos estudios son verdaderos ensayos, y ésta es la tendencia de casi todos ellos. No se limita el autor a hacer sólo el resumen o disección de un escritor o de una obra, ni se limita generalmente al asunto u obra que estudia. Su crítica trasciende el objeto concreto sobre que versa, el cual no es muchas veces más que un pretexto para la exposición y desarrollo de las propias ideas del autor. Sea como sea, es la suya una crítica luminosa, de principios tanto o más que de hechos, clara en aquéllos, aunque con frecuentes inconsistencias, y culta en éstos; erudita, sí, pero no empalagosa. Vese que la crítica responde ante todo a un principio artístico, no a un esfuerzo y alarde de erudición; inspírase en el deseo de comprensión, no en el celo de glorificar, mucho menos aun de condenar. Es casi siempre una crítica indulgente, demasiado indulgente a veces, lo cual no deja de ser una falta. Bastante hay de académico en ella, y mucho hay de mo-

dalidad aristocrática. Pero esto no es un defecto. Al contrario; creemos nosotros que uno de los principales méritos del señor Valera, igual como hombre que como escritor, consiste en esa nota de refinamiento aristocrático y de diplomática cortesía que trae a una vida y a una literatura que, hoy igual que ayer, están harto necesitadas de ambas cosas. Es, por otra parte, la suya una crítica animada, inteligente y sugestiva, y siempre, por supuesto, literaria, redactada en fina prosa. Lo que en esta crítica se advierte de una manera más particular, es que el autor es un espíritu curioso, moderno, aunque su curiosidad sea en ocasiones harto despreocupada, y aunque rechace el modernismo con una sonrisa de ironía. No se limita a la literatura, y menos a la literatura de una época o de un país. Le interesa el pasado igual que el presente, lo español igual que lo extranjero, la literatura igual que la filosofía.

Si acaso deja de tratar de ciertas figuras o de ciertas obras notables de su tiempo, no es tanto porque no le interesen, de ninguna manera porque quiera desconocerlas, sino porque tiene por más prudente callarse que ofender susceptibilidades. Tuvo, sin embargo, una disputa algo acalorada, aunque más por parte de su contrario, con el poeta Campoamor, sobre la cuestión de la *utilidad* de la metafísica y de la poesía; utilidad negada, conforme a los principios de su estética, por Valera y afirmada por el poeta asturiano. En realidad, y como Valera reconoció al final, y como suele suceder en esta clase de discusiones, el problema no era tanto uno de principios como de palabras. "Tal vez", dice Valera, "si nos hubiésemos puesto de acuerdo sobre la

significación de la palabra *útil*, no hubiera habido disputa". Casi seguro.

Dejando a un lado estudios de la clase de lo que puede llamarse crítica interpretativa y expositiva, y entre los cuales se cuenta alguno tan notable como el que versa *Sobre el "Quijote" y sobre las diferentes maneras de comentarle y juzgarle (Discurso académico)*, dos principios aparecen claramente determinados en la actitud crítica, filosófica y literaria de Valera. Es el primero el ya dicho del escepticismo. Es el segundo el de la creencia optimista, aunque sin ilusiones, que la humanidad progresa y que la naturaleza humana es perfectible. Sin duda, no sabemos hasta dónde es perfectible; pero sí sabemos, opina Valera, que es perfectible. No será el nuestro el soñado siglo de oro; acaso no lo sea ninguno de los que se sucedan; pero menos aun lo fué siglo alguno pasado. Este sentido social de Valera lo opone directamente al romanticismo, casi todo él inspirado, consciente o inconscientemente, en la famosa metafísica de la bondad y felicidad naturales afirmadas por Rousseau. Y este optimismo natural y espontáneo juega un gran papel en la actitud escéptica de Valera frente a muchas de las modas literarias y filosóficas de su tiempo; es en gran parte causa o razón de ella. Porque lo que en el fondo de muchas de esas modas literarias y filosóficas había, y sigue habiendo, es una gran dosis de pesimismo, una gran desconfianza en la naturaleza humana (el mismo Rousseau no cree en ella). Valera no podía, por temperamento, aceptar eso; no podía aceptar el arte patibulario y tormentoso del romanticismo, ni el arte más o menos patológico, fatalista, del naturalismo. No podía aceptar eso que al-

gunos pesimistas alemanes han dado en llamar el *miserabilismus* de la existencia humana. Su actitud recuerda en esto la de Goethe, para quien el romanticismo no era tampoco otra cosa que una enfermedad. Por otra parte, su buen sentido y su extensa cultura no podían menos de descubrirle lo que de ficticio y extravagante, de moda, había en todas o casi todas esas tendencias; y es su penetración de la extravagancia y escasa novedad y mérito de muchas de ellas lo que instintivamente lo lleva a desconfiar y apartarse.

En resumen, lo que Valera echa de menos en esas modas, y por eso le son inaceptables, es precisamente aquello que él creía ser la verdadera esencia del arte: "aquella majestad tranquila, y aquel mirar sereno, que aun en los momentos de más grande pasión ostentan y tienden sobre las cosas y las ideas la verdadera poesía clásica y la de Goethe y de Leopardi". Por la forma unas, por el fondo otras, todas esas modas le resultan a Valera falsas, antiestéticas.

Desarrolla el autor estas ideas en varios de sus *Discursos académicos* y artículos de *Crítica literaria*, como en los titulados *Del Romanticismo en España y de Espronceda*, exposición y crítica (severa) del romanticismo; *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (serie de diez artículos), exposición y crítica del naturalismo, entonces voceado por doña Emilia Pardo Bazán (en *La cuestión palpitante); De la naturaleza y carácter de la novela*, sobre el realismo y moralidad de la misma; *De la moralidad en el teatro; Qué ha sido, qué es y qué debe ser el arte en el siglo XIX*, resumen de las ideas de Alcalá Galiano, que son, en gran parte, las del autor; *La libertad en el arte*, etc.

En el grupo de trabajos críticos son de incluir también los reunidos bajo los títulos de *Estudios críticos sobre Filosofía y Religión,* sobre *Historia y Política,* no menos que la colección de *Cartas americanas.*

La novela fué otro de los géneros literarios que cultivó Valera. Su valor como novelista está, sin embargo, en discusión, y críticos hay que se lo niegan casi en absoluto. Y eso porque Valera no es ni romántico ni realista. "Y para ser verdadero novelista", dice Andrés González Blanco, "es preciso ser romántico en la conformación mental, realista en los procedimientos." Sin embargo, como hay tantas y tan diferentes clases de romanticismo y de realismo, bien estudiada la obra del señor Valera, no sería difícil encontrar en ella algo o mucho (acaso mucho) de la conformación mental del romántico y del procedimiento del realista, si es que una o ambas cosas se necesitan para ser novelista. Cierto que ni de una ni de otra estética, romántica y realista, hace gala el autor en sus novelas. Es para él la novela poesía, y es como tal un producto de la imaginación. Pero esto no quiere decir que haya de ser fantástica, ni quiere decir que haya de desconocer la realidad. Más bien quiere decir que ha de combinar y fundir en una unidad artística la fantasía con la realidad, lo imaginado con lo visto y sentido. El resultado será la verdad estética, la realidad estética, que lo será siempre y nada más que en el caso de que el artista, por la magia de su expresión y de su estilo, logre darle la debida representación. Poco más o menos creemos que ésta es la clase de novela de Valera, novela en la que la realidad y la fantasía se interpenetran desde la primera hasta la última página. De ninguno de sus personajes puede decirse

que es absolutamente real (¿qué sería eso?); pero tampoco puede decirse de ninguno que es absolutamente imaginado (¿qué sería eso?), en el sentido de falso o imposible. Hay en todos ellos algo que no se encuentra en los tipos más ordinarios; pero hay también en todos ellos algo que con poco o ninguna selección se encuentra fácilmente en varios tipos: lo real en ellos es lo esencial, único realismo artístico que importa. Sus caracteres vienen a ser caracteres formados por un procedimiento de abstracción de rasgos particulares (¿es otra cosa el realismo?) tomados de varios individuos y reunidos en uno solo. Sin duda, no es muy fácil dar con una Pepita Jiménez, una doña Luz o un doctor Faustino de una sola pieza, y, como quien dice, a la vuelta de la primera esquina; tampoco es fácil dar con un don Quijote completo o con un completo Fausto. Y es, sin embargo, facilísimo dar con infinitas mujeres y hombres que nos recuerdan tan exactamente a Pepita Jiménez, doña Luz y el doctor Faustino, como otras mujeres y otros hombres nos recuerdan a madame Bovary, don Quijote y Fausto. Valera, como todos los novelistas que valen algo, no copia la realidad, no hace de ella fotografía; la pinta, la crea. Pepita Jiménez es una de las mayores realidades que produjo toda nuestra novela realista y no realista del siglo pasado. ¡Tantas veces, desde que Valera la creó, la hemos hallado en el mundo! Y si no la hemos hallado en el mundo, lo que importa bastante poco (¿para qué serviría todo el arte si hubiera de limitarse a darnos a conocer lo ya conocido?), la llevamos en nosotros, creada por su autor, como uno de los tipos de gracia más femenina y más delicada presentados en la novela.

Hay mucha divagación filosófica en las novelas de Valera, cierto; pero hay también muchos cuadros de costumbres reales. Seguramente, la falta de realidad que se advierte en la novela de Valera no procede tanto de la falsedad exterior, como de la manera de ser interior del novelista. Procede de la escasez de elemento emocional, de excesiva serenidad y calma de pensamiento. A no ser por eso, la fórmula estética de su novela nos parece corresponder exactamente a la fórmula general de la novela española, fórmula en la cual los dos elementos capitales son: un instintivo realismo y un no menos instintivo idealismo: la realidad por fondo, y el ideal por norte. Eso es la novela de Cervantes en el siglo XVII, y eso es la novela de Galdós en el siglo XIX. Pero Cervantes y Galdós son infinitamente más emocionales que Valera. Es una diferencia de temperatura cordial y de brújula cerebral la que media entre el autor de *Pepita Jiménez* y el autor de *Gloria*. Esto limita ya el interés de la novela de Valera (*). Fría y cerebral, no logra apasionarnos; no nos hace amar ni nos hace odiar; no nos hace parte interesada en la acción; nos hace sólo espectadores. Con-

(*) Que limite el interés no quiere decir que lo disminuya, sino solamente que Valera tendrá menos lectores que Galdós, por ejemplo. Mucho cabría decir aquí sobre esta ya vieja cuestión, que nuestra época vuelve a plantearse de nuevo, y que consiste nada menos que en definir el sentido y alcance de la obra artística. Nosotros estamos muy lejos de creer que el tipo de novela a lo *Doña Perfecta* valga más, con toda su furia pasional, que *Pepita Jiménez*, con todo su frío cerebralismo. La aristocracia del arte, igual que la de la vida, no excluye, ciertamente, el verdadero sentimiento; pero sobre el exabrupto pasional pone la dignidad serena y calma de la razón. *Doña Perfecta* será más popular que *Pepita Jiménez* (en el pecado va la penitencia); que sea superior, como obra de arte, es más que discutible. Ello es que hay toda una clase de novela cerebral, no precisamente realista, que no basta para juzgarla decir que no es emocional (pasional) o que es cerebral; que no es real o que es fingida, estudiada y fría.

flictos como el que se da entre el ideal o aspiración religiosa y la realidad o pasión del amor, entre el amor divino y el amor humano, conflicto que aparece en *Pepita Jiménez* y, más claramente, en *Doña Luz,* y como el que se da entre la ambición de la fantasía y la impotencia de la voluntad, tal como se presenta en *Las ilusiones del doctor Faustino,* pueden ser considerados como problemas de la razón o como sentimientos del corazón. En Valera son principalmente problemas de la razón. De ahí la falta de correspondencia que a veces se nota en sus novelas entre la situación creada y la conducta de los personajes interesados. Donde una resolución sería procedente, tenemos un razonamiento. Pepita Jiménez hace muchos. O donde unas cuantas palabras más apasionadas que correctas estarían en su lugar, tenemos una disertación elocuente.

No es que Valera sea un novelista impersonal; todo lo contrario: el autor está presente en los personajes. Lo que ocurre es que el interés que con el conflicto y con los personajes lo une es, ante todo, un interés cerebral: un interés dialéctico. Esto mismo explica la repetición del conflicto. *Pepita Jiménez* y *Doña Luz* son novelas muy semejantes. Hay, sin embargo, entre ellas una diferencia grande, y merece ser señalada. Propiamente, en *Pepita Jiménez* no hay tal conflicto entre el amor divino y el amor humano. Ni siquiera hay conflicto de ninguna clase. Hay simplemente la revelación psicológica de un personaje, un joven, don Luis de Vargas, que ha equivocado la vocación. O dicho de otra manera: de un joven en quien el amor divino es petulancia y vanidad. Lo que el autor nos presenta es sólo el desvanecimiento de una ilusión ante una rea-

lidad. El conflicto es, pues, puramente aparente; como que no hay más que una pasión que de veras domine al héroe, y que es la que acaba por prevalecer: el amor por Pepita Jiménez. Distinto es el caso del padre Manrique, de *Doña Luz*. Aquí no se trata de un joven inexperimentado y fatuo; trátase de un hombre consagado durante años a la religión y arraigado en ella. La religión es por el momento toda su vida. Cuando luego surge en su corazón el amor por doña Luz; cuando se da cuenta de que su amor por ella no sólo no es parte del amor religioso que había creído en un principio, sino que es todo lo contrario, negación del mismo, el conflicto adquiere un carácter verdaderamente dramático. En cuanto a las heroínas, Pepita Jiménez y doña Luz, no hay entre ellas diferencias esenciales. Son las típicas heroínas de la novela de Valera: señoritas lugareñas, de refinada aristocracia en su manera de vivir y de pensar; bellas, discretas, elegantes, aficionadas a deportes, sobre todo a montar a caballo; algo místicas, un poco más sensuales que místicas.

Por demás interesante es este contraste en que Valera nos presenta misticismo y sensualismo, a veces con un refinamiento verdaderamente exquisito. En realidad, del misticismo de Valera puede decirse lo que él decía del misticismo de Campoamor: "Su misticismo no es sino el propio deleite pasado por alquitara, para extraer de él la más sublime quintaesencia." Líbrenos Dios de negar el misticismo cristiano de don Juan Valera; pero líbrenos también Dios de afirmarlo. Por temperamento es Valera más bien pagano. Le duele, filosófica y estéticamente hablando, esa oposición que el cristianismo ha venido a establecer entre el espíritu y la

materia, entre el amor del alma y el amor del cuerpo. No nos parece que sea otro el sentido del conflicto que entre el amor divino y el amor humano nos presenta. Y su sentir aparece claramente expresado en la manera de resolver ese conflicto, que es sacrificando el amor divino al humano. Pero tampoco esto es del todo exacto. Más exacto es decir que lo que el autor quisiera hacer es fundirlos, como fundidos estaban en el arte clásico anterior al cristianismo. Lo divino en este caso se confunde con la idea de la belleza que, ya dijimos, inspira el arte del novelista. Idea platónica en la que la naturaleza no se divide y el amor no se fracciona. Platón no inventó el amor platónico (esto dice Valera, y tiene toda la razón); fué el cristianismo el que inventó el amor platónico, precisamente porque negó (como pecado) el amor sensual. Don Juan es una creación del cristianismo. Pues bien: lo que Valera quisiera hacer, y lo que hasta cierto punto hace, es reunirlos de nuevo, de nuevo resucitar lo que él llama el platonismo estético:

Te lo confesaré todo—escribe la Rafaela de "Genio y Figura" a su último amante, que fué también uno de los primeros—. **Cuando Petronila** (la criada) **me deja sola, incurro en una puerilidad que no sé decir si es inocente o viciosa. Sólo sé que es acto meramente contemplativo; que es desinteresada admiración de la belleza; no es grosería sensual, sino platonismo estético lo que hago. Imito a Narciso; y sobre el haz fría del espejo aplico los labios y beso mi imagen. Esto sí que es platonismo, me digo entonces. Esto es el amor de la hermosura por la hermosura: la expresión del cariño y del afecto hacia lo que Dios hizo manifestada en un beso candoroso que en el vano e incorpóreo reflejo se estampa.**

Lo mismo, estamos de ello seguros, se recrean en la

contemplación, directa o reflejada, de su hermosura, y lo mismo besan, candorosamente, voluptuosamente, mística y sensualmente, su figura Pepita Jiménez, doña Luz, Juanita la Larga, etc.

No poco de lo mucho bueno que en las novelas del señor Valera existe resulta de este refinado sensualismo, que no otra cosa es su misticismo. Los caracteres, en primer lugar. Más ricos o más pobres; más nobles o más plebeyos, todos son pulcros, todos cuidan de su cuerpo tanto o más que de su alma (el cuerpo es vaso del alma), todos visten y hablan limpiamente, todos son finos, sensitivamente finos. Es la del señor Valera la novela del aseo. Nada de naturalismo, nada de degenerados de muladar ni de harapientos. La cortesana Rafaela es tan pulcra, tan virginal casi como doña Luz. Juanita la Larga, la hija ilegítima y la mujer del pueblo, es tan refinada en el cuidado de su persona como la misma Pepita Jiménez. Pulcros son también los hombres, al estilo del Comendador Mendoza. Ya se ha criticado en Valera este su aislamiento del pueblo, esta su aristocrática lejanía de la masa. ¿Por qué? En España hay y ha habido siempre bastantes escritores democráticos. El escenario de la novela, en segundo lugar. Casas limpias, en el campo lo mismo que en la ciudad; salas sencilla y artísticamente amuebladas, galerías alegradas por el color de las flores y el canto de los pájaros; y el más amplio escenario de la naturaleza: las feraces huertas andaluzas, aquí huerta y allí jardín, ricas, exuberantes; los viñedos y olivares; los almendros y las acacias floridas; los senderos entre marimoñas y mosquetas; los setos vivos de granado y zarzamora, sobre el fondo de las sierras nevadas; el aire perfu-

mado y transparente, el sol fúlgido, el cielo azul..., un verdadero *Paraíso terrenal (Las ilusiones del doctor Faustino)*. Las costumbres luego. Las excursiones al campo, los bailes y los juegos, las operaciones de labranza; la manera de vestir y de vivir de la gente andaluza, cordobesa. El lenguaje y el estilo, finalmente. El lenguaje puro, escogido, castizo. El estilo acicalado, terso, rítmico. Suena deliciosamente al oído; pero frecuentemente es alambicado, y frecuentemente resulta poco novelesco, excesivamente literario. Córdoba, la tierra de Góngora, otro sensualista refinado *("Ilustre y hermosísima María", "Ande yo caliente y ríase la gente")*, otro sensitivo de la belleza, otro estilista del color, revive en don Juan Valera. "Don Juan Valera, en sus novelas, ha pintado el medio andaluz. Córdoba es el peregrino ingenio de Valera. ¡Qué elegancia, qué pureza, qué caudalosidad en el maravilloso estilo de este supremo artista! Sin afectación, naturalmente, con llaneza, Valera es el más español prosista de todos los nuestros", escribe Azorín, otro estilista. "No hay escritor español que tenga tal poder de ordenar melodiosamente las palabras ni que con tan exquisita gracia haya usado el lenguaje más hermoso. Su imaginación presta color a los vocablos y se transparenta en ellos, los cuales se deslizan con la misma armonía musical de uno de los queridos riachuelos de su tierra, causando en el lector un placer que no puede ser analizado", escribe Geo. S. Lancashire.

Comparando el misticismo un tanto sensualista de Tolstoy con el más puro misticismo cristiano de Dostoiewsky, el biógrafo y crítico de ambos escritores, D. Merejkowsky, dedica todo un capítulo de su her-

moso libro al estudio del autor de *Guerra y Paz* como "*pintor del ser animal*". "Tolstoy", dice, "concede un valor simbólico a las diferentes partes del cuerpo humano, por ejemplo, a las manos". Es en las de Ana Karenina, añade, donde principalmente reside aquello que constituye la belleza de su ser: "la unión de la fuerza y de la delicadeza" (*). Algo de esto ocurre también en Valera. También en su arte adquieren a veces un valor simbólico las partes del cuerpo. También Valera tiende en ocasiones a ser pintor del ser animal.

En efecto—habla don Luis de Vargas—, yo me explico, aunque no disculpo esta pícara vanidad. ¡Es tan distinguido, tan aristocrático, tener una linda mano! Hasta se me figura, a veces, que tiene algo de simbólico. La mano es el instrumento de nuestras obras, el signo de nuestra nobleza, el medio por donde la inteligencia reviste de forma sus pensamientos artísticos y da ser a las creaciones de la voluntad y ejerce el imperio que Dios concedió al hombre sobre todas las criaturas. Una mano ruda, nerviosa, fuerte, tal vez callosa, de un trabajador, de un obrero, demuestra noblemente ese imperio; pero en lo que tiene de más violento y mecánico. En cambio, las manos de esta Pepita, que parecen casi diáfanas como el alabastro, si bien con leves tintas rosadas, donde cree uno ver circular la sangre pura y sutil, que da a sus venas un ligero viso azul; estas manos, digo, de dedos afilados y de sin par corrección de dibujo, parecen el símbolo del imperio mágico, del dominio misterioso que tiene y ejerce el espíritu humano, sin fuerza material, sobre todas las cosas visibles que han sido inmediatamente creadas por Dios y que por medio del hombre Dios contempla y mejora. Imposible parece que quien tiene manos como Pepita tenga pensamiento impuro, ni idea grosera, ni proyecto ruin que esté en discordancia con las limpias manos que deben ejecutarle.

Y como el autor de *Ana Karenina,* vuelve repetidamente Valera sobre las manos de Pepita Jiménez; ma-

(*) *Tolstoi et Dostoiewsky*, trad. par le Cte. Prozor et S. Persky, Paris, 1903.

nos que ya la primera vez que aparecen nos dicen todo lo que va a suceder, todo lo que tiene que suceder: es un espíritu luchando contra otro espíritu.

Un estilo perfecto exige casi naturalmente una intriga sencilla en la novela. También las novelas de Valle-Inclán, otro estilista, son de intriga sencillísima. Así son las de don Juan Valera. Nada más simple que la intriga (valga la palabra) de *Pepita Jiménez* (1874). Un joven, don Luis de Vargas, estudiante para cura, que se cree llamado al servicio de Dios, viene, después de años de ausencia, a pasar algún tiempo a su pueblo natal. Aquí conoce a Pepita Jiménez, viuda, joven y hermosa. Poco a poco va enamorándose de ella, y de ella enamorado, convencido ya de cuál es su verdadera vocación, ahorca los hábitos, y la hace su esposa. Nada más. Sencilla es también la intriga de *Doña Luz, El Comendador Mendoza, Juanita la Larga, Genio y Figura, Pasarse de listo* y demás novelas de Valera La intervención de la *inmortal amiga* que ama al doctor Faustino, y de él llega a ser amada, y la serie de peripecias a que su incógnito primero y su descendencia después dan lugar; la intervención del clásico bandolero, del clásico duelo por amor, etc., hace más complicada la novela de *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875). Es éste un pequeño Fausto, "un compuesto de los vicios, ambiciones, ensueños, escepticismo, descreimiento, concupiscencia, etc., que afligen o afligieron a la juventud de mi tiempo". En suma, un iluso sin medios materiales ni voluntad para la realización de sus muchas ilusiones, que van, por consiguiente, cayéndose poco a poco. La novela es un poco larga, a pesar de lo que el final es precipitado y arreglado. Pero es de todo interés el

estudio del héroe, y más interesante es aún la gracia que anima la novela.

En *El Comendador Mendoza* (1877) la tesis importa tanto o más que los personajes. Trátase de una usurpación de estado civil, la historia de una hija adúltera, Clarita, que pasa por legítima. Su verdadero padre es el Comendador Mendoza, hombre liberal en sus ideas, pero estricto, en este caso por lo menos, en su conciencia. No puede, pues, consentir que el engañado marido de la que fué su amada instituya heredera de su fortuna a la que no es su hija, en perjuicio de los derechos del pariente que es su legítimo heredero. Casarla con éste sería una solución, y en ello piensa primero la madre de Clarita. Otra solución sería la entrada de la joven en un convento, solución también propuesta. Pero hay una tercera, la del Comendador, y que es la que al fin prevalece, a saber: que él mismo compense al heredero legítimo entregándole una cantidad igual a la que le corresponde heredar de su engañado pariente, el supuesto padre de Clarita. La dificultad consiste en hallar el modo de entregar esa cantidad, no teniendo el que la recibe, aparentemente, derecho alguno a ella, dificultad que el novelista no resuelve en forma satisfactoria.

Pasarse de listo recuerda, en cierto modo, *Las ilusiones del doctor Faustino*. También el héroe y una de las heroínas son un poco ilusos, más listos de lo que para darse cuenta de la realidad de las cosas conviene ser.

Desde el momento de su aparición fué aceptada *Pepita Jiménez* como la obra maestra de Valera. Realmente no hay razón para contradecir este veredicto

popular. Tanto por el estilo en que está escrita, como por las hermosas descripciones en que abunda; sencillez de la intriga, interés y simpatía que inspiran los personajes; y sobre todo, por la forma artística y el progreso psicológico en que se va revelando el alma de don Luis de Vargas, cada día más alejada de Dios, aunque él se niegue a reconocerlo, y cada día más cerca de la seductora Pepita Jiménez, figura delicadamente femenina; por todo esto, decimos, puede pasar por la mejor novela del señor Valera.

No falta, sin embargo, quien crea superiores una u otra de las restantes novelas, como la titulada *Genio y Figura* (1897), en opinión de Geo. S. Lancashire. También nosotros reclamamos un lugar de distinción para esta novela, es decir, para su heroína, la cortesana Rafaela. Rafaela ha pecado mucho, mucho; pero hasta en su pecado hay algo de inocencia, de inconsciente inocencia, o de perversidad, si así se quiere, de inclinación al vicio (amor) y de voluntad fácil. Recoge, sin embargo, de la vida un ideal, que es como un amor último, como un desengaño del mundo, y lo eterniza en el suicidio y en la muerte. Lo interesante es la manera en que el señor Valera nos presenta a la heroína, la revelación que de su interior hace, el hondo espíritu humano que en la novela pone.

Además de las citadas, y de alguna otra novela, es también el señor Valera autor de varias novelas cortas, y de una colección de cuentos, como el tan conocido de *El pájaro verde;* de ensayos dramáticos, leyendas y otras narraciones, entre las que mencionamos la dedicada a la mujer cordobesa: *La Cordobesa.*

A querer indicar algún rasgo evolutivo en la novela

del señor Valera, puede decirse que en ella se advierte, como ya varios críticos han notado, y como el mismo autor indica, un sentido cada vez más realista, y, diremos nosotros, también más pedagógico y de más significación moral. No es que el señor Valera trate de enseñar o de moralizar, aunque sí lo hace algunas veces; es que la enseñanza y la moralidad brotan espontáneamente de la novela.

No fué nunca Valera un escritor popular, y así hubo de reconocerlo él mismo. No podía serlo. Lo mejor que en él hay, el escritor, el estilista, no podía ser popular. Por otra parte, ser popular quiere decir casi siempre afirmar o negar rotundamente algo, y quiere decir mezclarse y agitarse en la vida y en la sociedad de los contemporáneos. Quiere también decir llevar acción a la vida, animarla con el fuego de la pasión, exaltar y maldecir. De todo esto había bastante poco en Valera, y de todo esto hay bastante poco en su obra literaria. Es ésta, como lo reconoció Clarín, altamente revolucionaria; pero es revolucionaria para el que la entiende, para el que se da cuenta de su alcance, que no son todos. Mejor que mejor. De otros escritores podrá decirse que son populares, románticos o realistas, creyentes o no creyentes. De Valera cabe sólo decir que es él mismo, bueno o malo, y es bueno, original. Decimos, pues, con el mismo Clarín: "Novelistas que nos muestren a los ciudadanos que andan por ahí, ya los tenemos; novelistas que nos pinten el alma de don Juan Fresco, sólo hay uno: don Juan Valera." Pero he aquí algo esencial: Valera, siendo él mismo, es eminentemente español, eminentemente andaluz. Lo es por sus asuntos y por la manera de tratarlos; por su escepti-

cismo, que, en definitiva, no niega nada; por su gracia en el decir, por su ironía intencionada. Y su novela, su siempre fresca *Pepita Jiménez,* es también eminentemente española y eminentemente andaluza. "Ya no es la estéril imitación francesa, ni el reflejo más o menos hábil de otro medio y de otra cultura, los que aparecen en ella: es el dechado primoroso, la espléndida gala, el vehemente brío de la propia originalidad, expresados en una forma rica, nítida, trasparente, armoniosa, e informada por el pensamiento íntimo de su pueblo, puesto de relieve en una historia sencilla, real y poética a la vez", dice César Silva.

Mejor aun se aprecia la importancia de Valera si se le considera en relación con otros escritores de su tiempo, con **Pedro Antonio de Alarcón** (1833-1891), por ejemplo. ¡Qué gran diferencia entre estos dos andaluces! ¡Qué gran superioridad la de Valera! Atrincherado en su aislamiento indulgente y escéptico, enamorado de un ideal de belleza superior, a igual distancia de unas y de otras tendencias filosóficas, literarias y políticas, como quien se interesa por todas, sin aceptar ninguna, álzase la figura de Valera sobre un pedestal de serenidad, firme, sin que la arrastren ni la enloden las aguas sucias de la resaca político-literaria-religiosa de la España de la segunda mitad del siglo XIX. Alarcón, en cambio, es un juguete de esas mismas aguas sucias, un hombre sin credo, un ciudadano sin principios, un artista sin estética. "Pasó de demagogo a conservador *ultra,* y de bohemio romántico a defensor de "la moral en el arte". En estas pocas palabras, de la condesa de Pardo Bazán, pueden

resumirse la vida y el arte de oscilación del autor de *El sombrero de tres picos.*

Pero quizás deba prevenirse aquí una objeción, porque se nos podría decir: ¿no valen tanto más un hombre y un artista cuanto más sienten y reflejan la vida de su tiempo, su medio? Acaso sí, pero seguramente no cuando se trata de una vida y de un medio tan insustanciales, tan de pequeños accidentes como los que tejen la historia nacional de las últimas décadas del siglo pasado. Dice la autora de *La cuestión palpitante:* "Alarcón encontraba a su patria en uno de esos estados transitorios en que una sociedad se disuelve moralmente, aunque en la apariencia se mantenga en pie; en que las ideas nuevas hierven y revientan en furioso espumarajo, porque una gran fuerza de inercia las comprime; en que se anuncian y presienten, no evoluciones graduales y lentas, sino trastornos súbitos; en que una nación comprende que se ha quedado rezagada y quiere correr en un día lo que no anduvo en medio siglo; en que el encono de la lucha obliga a cerrar los ojos respecto a los medios; en que brotan del suelo regado con sangre, como venenosos abrojos, la calumnia, el libelo, la sátira; en que prosperan el periódico clandestino y la soez caricatura; en que la sociedad es el Océano, y el hombre de inteligencia y voluntad el corsario." Reducida la situación a justas proporciones—doña Emilia es bastante ampulosa y demasiado literata—, Alarcón encontraba a su patria en uno de esos estados transitorios en que todo parece disolverse sin que en realidad se disuelva nada; en que todo parece crearse sin que en realidad se cree nada. En uno de esos estados de carnaval en que todo es baile y mascarada, institu-

ciones, hombres e ideas. No es Alarcón el único escritor de esta época que se resiente de la mascarada; resiéntense casi todos ellos. ¡Y si Dios quisiera que no siguieran resintiéndose los contemporáneos! Porque, por lo que parece, el estado transitorio continúa.

Una cosa nos parece condición necesaria de grandeza en tales estados, y esto igual como hombre que como escritor, y es tener una idea fija, fuerte; un ideal y una creencia arraigados. No tenerlos es naufragar, como barco sin ancla. ¿Los tuvo Alarcón? Creemos que no. Ni como hombre ni como artista tuvo Alarcón idea fija ni creencia alguna arraigada. Vivió, decimos, a merced de todas las corrientes encontradas de su siglo, hoy tremendo revolucionario y mañana tremendo conservador; hoy romántico y mañana realista; ayer liberal y reaccionario, hoy católico y mañana ¿qué? Toda su obra literaria padece a consecuencia de esta inseguridad. Trátase, pues, de seleccionar en ella aquellas obras que, además de representar mejor al artista, constituyen un verdadero valor literario.

La selección está ya hecha, y está bien hecha. Alarcón es tanto mejor novelista cuanto menos filósofo y menos pedagogo es; es decir, cuantas menos ideas, menos tesis y menos enseñanza pone en sus libros. Esto por lo que al contenido y fin de la novela se refiere. Y por lo que a la forma y procedimientos artísticos respecta, Alarcón es tanto mejor novelista cuanto menos romántico y fantástico es; es decir, cuanto más realista, español y popular se presenta. Por todo esto no cabe duda que lo mejor de su obra literaria está representado por algunas de las así llamadas *Historietas nacionales* (uno de los volúmenes de *Novelas cortas*), el *Diario de*

un testigo de la guerra de Africa (1859), *El Capitán Veneno* (1881) y, sobre todo, el conocidísimo y merecidamente celebrado cuento titulado *El sombrero de tres picos* (1874).

La novela corta fué uno de los géneros que más cultivó Alarcón, y con las que escribió formó tres volúmenes: *Cuentos amatorios* (1881), *Historietas nacionales* (1881) y *Narraciones inverosímiles* (1882). Son principalmente las incluídas en el segundo volumen, o algunas de ellas, las de más mérito literario. Los *Cuentos amatorios* corresponden, con alguna excepción, a la que el autor llama su primera manera, es decir, a la manera romántica y afrancesada. Lo mismo cabe decir de las *Narraciones inverosímiles*, igual que de la novela *Final de Norma*, la primera que Alarcón escribió, entre los diez y siete y los diez y ocho años. En todas estas obras falta tanto de arte como sobra de fantasía romántica y descabellada. Hay, por el contrario, entre las *Historietas nacionales* algunas que se leen con verdadero deleite, siendo entre todas ellas una de las más entretenidas la titulada *El libro talonario*. No es difícil darse cuenta de por qué, si no todas, algunas de estas novelas son mejores. Alarcón, como él mismo hubo de reconocer, no es capaz de inventar una fábula, no tiene fantasía creadora. Pero sí tiene, en cambio, facultad y gusto para narrar, embellecer y animar un relato cualquiera, una simple tradición, un cuento popular. Alarcón es un verdadero cuentista. Si estas novelas son superiores es precisamente porque en ellas hay poca invención, y hay, por el contrario, una gran cantidad de elemento real, de materia dada. *El libro talonario* es, como quien dice, un cuento hecho, y así es como probable-

mente lo encontraría Alarcón. Helo aquí: Un hortelano de Rota cuida con esmero unas hermosas calabazas que tiene en su huerta. Llegada la sazón de cortarlas, de la noche a la mañana, halla que las calabazas han desaparecido de la huerta. Sin duda, el que las robó lo hizo con el propósito de venderlas en el mercado de la vecina ciudad de Cádiz. Allá va, pues, nuestro buen hortelano. Pero ¿cómo probará que las calabazas en cuestión, dado que las encuentre en el mercado, son las suyas? Muy sencillamente. Bástale llevar consigo los pedazos del tallo de las calabazas cortadas quedados en la tierra. Si entre cada uno de estos pedazos y el cortado con la calabaza hay perfecto ajuste, como entre la hoja de papel arrancada de un libro talonario y la base de la cual ha sido arrancada, quiere decirse que las calabazas son las suyas. Así lo hace patente en el mercado, así lo prueba, y así recobra el hortelano de Rota sus queridas calabazas. Y esta sencillísima historieta rural la narra Alarcón con una no menos sencillísima gracia, haciendo de la narración interesante novela corta.

Otras historietas, como las de *El Carbonero Alcalde* y *El Afrancesado,* ambas de carácter patriótico, referentes a la invasión francesa, son completamente dramáticas.

Un cuento es también *El Capitán Veneno.* Trátase de un verdadero capitán, de carácter tan irascible, que por eso es llamado Capitán Veneno. Herido en un combate entre las tropas monárquicas y algunos defensores de la República, es recogido en la casa de una caritativa viuda, madre de una hermosa doncella. Visto está lo que tiene que ocurrir. El interés del cuento consiste exactamente en la conquista por la tierna doncella, y

reducción a tranquilo y cariñoso esposo, del hombre que siempre había abominado de las mujeres, del irascible Capitán Veneno. He aquí cómo acaba la historia, algún tiempo después de casados el capitán y la joven:

En medio de la estancia hallábase un hombre puesto a cuatro pies sobre la alfombra; encima de él estaba montado un niño como de tres años, espoleándolo con los talones, y otro niño, como de año y medio, colocado delante de su despeinada cabeza, le tiraba de la corbata como de un ronzal, diciéndole borrosamente:
—¡Arre, mula!

El mismo buen humor anima toda la historia.

Y un cuento también, el más hermoso de todos, es el narrado en *El sombrero de tres picos*, obra de las más nacionales de nuestra literatura. Una historieta vulgar, recogida ya en varios romances populares, le suministró el asunto. A principios del siglo XIX, reza el cuento de Alarcón, vivía en un pueblo de Andalucía un acomodado molinero, el tío Lucas, poseedor, amén de un molino, de una hermosa mujer—la señá Frasquita—. Era el molino del tío Lucas centro de reunión de varias personas importantes de la vecina ciudad, el ilustre Corregidor entre otras, que de todos se distinguía por su famoso sombrero de tres picos. El hecho es que cuantos visitaban el molino estaban enamorados, cada uno a su manera, de la rozagante señá Frasquita, y por supuesto, y por ser casado, feo y viejo, más que ninguno, el Corregidor. Decidido a hacerla suya por la fuerza, pues de otro modo no podía, abusando de su autoridad, hace que el tío Lucas sea llevado una noche fuera de su casa. Pero su mala suerte quiere que al ir a entrar en el molino caiga en la acequia del mismo, de donde sale hecho

una sopa. La señá Frasquita, que ya se ha dado cuenta de las intenciones del Corregidor, mientras éste se despoja de sus vestiduras y las tiende a secar en la cocina de la casa, parte en busca de su Lucas. Dejando las vestiduras en la cocina, retírase el Corregidor al cuarto de la molinera. El tío Lucas entre tanto, sospechando también la estratagema de que ha sido objeto, vuelve a su casa, cruzándose en el camino con su mujer, pero sin conocerla (es de noche). Entra en la cocina, y ve las famosas vestiduras. Creyendo culpable a su esposa, a la cual supone en los brazos del Corregidor, piensa por un momento en matarlos a ambos. Pero esto sería sólo hacerse daño a sí mismo. Lo mejor es que él se vista la ropa del Corregidor y que, en carácter de tal, se vaya a la casa de la Corregidora. Al fin y al cabo, dice el tío Lucas, "también la Corregidora es guapa". Según alguna de las versiones de este cuento, la venganza del molinero llega a consumarse. Alarcón, fuese por moralidad o fuese por haber seguido otra versión, hace acabar su cuento inocentemente, sin más que las burlas, mojadura y algún golpe que el bueno del Corregidor tiene que sufrir de su esposa y personas complicadas en la faena. El tío Lucas y la señá Frasquita quedan tan bien unidos como lo estaban.

Todo lo mejor de Alarcón está en esta historieta. Los personajes están bien retratados, la narración es amena, los incidentes cómicos; un constante buen humor y una gracia picaresca animan las escenas principales; el diálogo es vivo; espontáneo y pintoresco el lenguaje. El cuento respira la frescura y tiene el sabor de la tierra. Es *El sombrero de tres picos* una pequeña joya de arte. ¿El fin? Cuestión de gusto moral.

Léese con placer el *Diario de un testigo de la guerra de Africa,* guerra en la que el mismo autor tomó señalada participación.

Completamente distintas de las anteriores son otras obras de Alarcón, como *El Escándalo* (1875), que lo fué verdaderamente en el momento de publicarse; *El Niño de la Bola* (1880) y *La Pródiga* (1882). Tres libros que después de discusiones sin cuento van cayendo en el olvido. *El Escándalo...* Es la historia de un joven corrompido, purificado por el amor y por la religión. Sin duda, hay en esta novela, igual que en las demás de Alarcón, páginas bien dialogadas, interesantes. Lo verdaderamente imposible es el héroe, y la novela misma, que es toda ella desmañada. La purificación es una obra de sorpresa y de magia, una verdadera metempsicosis, que dice el profesor Benjamín P. Bourland. Es decir: Alarcón tropieza aquí en el obstáculo, para él insuperable, de tener que estudiar y desarrollar un carácter. No pudiendo hacer esto, no sabiendo cómo enfrentar al hombre con su conciencia y con su corazón para descubrir allí las fuentes puras de la vida, hácelo saltar con saltos de acróbata. Entre el joven corrompido de ayer, y que nosotros no creemos que lo fuese tanto, y el joven arrepentido de hoy, y que tampoco creemos que lo esté tanto, no interviene nada más que una conferencia de unas cuantas horas con un padre jesuíta y el recuerdo y la perspectiva de un amor. Lo que interviene es la filosofía moral y religiosa que el autor ha querido presentar y recomendar. ¡Y qué filosofía! "Dos cosas son las que no he podido digerir en mi vida: los langostinos y la filosofía de Alarcón." Nosotros sí podemos, a Dios gracias, digerir los langostinos; pero la filosofía de Alar-

ción nos resulta tan indigerible como al simpático autor de *La Hermana San Sulpicio.*

Es *El Escándalo* una de esas novelas en que la insinceridad y el resentimiento se filtran a través de todas y cada una de sus páginas. Lo que el autor en ella defiende parece ser algo así como el estoicismo o resignación de la religión católica, amén de lo que puedan significar los problemas concretos en la novela planteados, para nosotros harto ininteligibles. Pero tampoco es, en resumen, el catolicismo la religión que ahora defiende el novelista. Un paso más, y en la no menos absurda novela *El Niño de la Bola,* lo que se defiende, si se defiende algo, es un cierto idealismo religioso y espiritual. El escritor no sabe a qué carta quedarse; no sabe cómo arreglárselas con el problema religioso. Bien ha querido Alarcón defender la firmeza y constancia de sus principios e ideas (él se sabría cuáles) en la así titulada *Historia de mis libros.* La defensa no convence a nadie. Convence sólo de lo que ya sabíamos, y es que Alarcón no tuvo idea ni creencia fija alguna, ni en religión, ni en política, ni en arte. El dirá que lo que ha cambiado es España, y tiene hasta cierto punto razón; pero no menos ha vacilado y cambiado él mismo.

Varios otros libros escribió Alarcón, como relaciones de viajes: *De Madrid a Nápoles, La Alpujarra, Viajes por España;* el drama *El Hijo pródigo,* algunos versos; el discurso de ingreso en la Academia (1875), sobre *La moral en el arte;* un volumen de *Juicios literarios y artísticos,* etc. Duramente criticado, lleno el corazón de despecho (no creemos que fuese otra cosa), dejó de escribir años antes del de su muerte.

BIBLIOGRAFIA

Juan Valera, *Obras completas,* 46 T. *Pepita Jiménez,* edited with introduction, notes and vocabulary, by G. L. Lincoln, D. C. Heath and Co. *El pájaro verde,* edited with notes, vocabulary and English exercises, by George Griffin Brownell, Ginn and Co., 1901. *El Comendador Mendoza,* with introduction, notes and vocabulary by Rudolph Schevill, American Book Co., 1905.

Geo. S. Lancashire, *Juan Valera,* en *The Manchester Quarterly,* No. CXLIII, July, 1917, pp. 209 y ss. Cesar Silva, *Don Juan Valera,* en *Biblioteca de "Dicho i Hecho"*, Valparaíso, Chile, T. IV, 1914, pp 6 y ss. Havelock Ellis, *Juan Valera,* en *The Soul of Spain,* Boston and New York, 1908, segunda reimpresión. Azorín, en *El paisaje de España visto por los españoles,* T. XIX de sus *Obras completas.* (Rectifica Azorín en este libro juicios anteriormente formulados por él sobre Valera. V. *Rivas y Larra,* T. XVIII, pp. 98 y ss., y *Los valores literarios,* T. XI.) Prólogo de A. Alcalá Galiano y notas críticas de Menéndez y Pelayo al vol. de Valera *Canciones, Romances y Poemas (Colección de escritores castellanos),* Madrid, 1885. Juan Fernández Luján, *Pardo Bazán, Valera y Pereda (Estudios críticos),* Barcelona, 1889. Julián Juderías, *La bondad, la tolerancia y el optimismo en las obras de don Juan Valera,* tres artículos en la *Ilustración Española y Americana,* 30 de agosto y 8 de septiembre de 1914. "Clarín" (Leopoldo Alas), en *Nueva Campaña,* Madrid, 1887; en *Solos,* Madrid, 1891, 4.ª ed. (además de los artículos dedicados expresamente a Valera, v. el titulado *El libre examen y nuestra literatura presente).* Conde de las Navas, *Don Juan Valera, apuntes del natural,* Madrid, MCMV. Manuel Ugarte, *Juan Valera,* en *Visiones de España,* Valencia, Sempere y Comp., sin fecha. E. Mérimée, *Don Juan Valera,* en **B. H.,** T. VII, 1905, pp. 197 y ss.

Pedro Antonio de Alarcón, *Obras (Colección de escritores castellanos). El Capitán Veneno,* edited with notes and vocabulary, by J. D. M. Ford, D. C. Heath and Co., 1899. *El Capitán Veneno,* edited with notes and vocabulary by George Griffin Brownell, American Book Co., 1901. *El Capitán Veneno,* ed. by Ventura Fuentes and Victor E. Francois, Henry Holt and Co. 1918. *Novelas Cortas,* edited with notes and vocabulary by W. F. Giese, Ginn and Co., 1906. *El Final de Norma,* edited with notes and vocabulary by Leslie Parker Brown, Ginn and

Co., 1924. *El sombrero de tres picos,* edited with introduction, notes and vocabulary, by Benjamin P. Bourland, Henry Holt and Co., 1907. *El Final de Norma,* ed. introduction, notes, exercises and vocabulary by Santiago Gutiérrez, Henry Holt and Co., 1922. *El Niño de la bola,* edited with notes and vocabulary by Rudolph Schwill, American Book Co., 1903.

Sobre las fuentes de *El sombrero de tres picos,* v. introducción a la anterior ed También: A. Bonilla y San Martín, *Los orígenes de "El sombrero de tres picos"*, en **R. H.**, T. XIII, 1905, pp. 5 y ss. Y R. Foulché-Delbosc, *D'ou dèrive "El sombrero de tres picos"*, en **R. H.**, T. XVIII, 1908, pp. 468 y ss. P. Salvador Gutiérrez, *Pedro Antonio de Alarcón,* en *La Ciudad de Dios,* T. CVII, 1916, pp. 132 y ss. L. Louis-Lande, *Un romancier espagnol, Pedro Antonio de Alarcón,* en *Revue des Deux Mondes,* T. IX, 1875, pp. 398 y ss. "Clarín" (Leopoldo Alas), en *Nueva Campaña* y en *Solos* (citados), y en *Palique,* Madrid, 1894. Juan Valera, *Poesías de Don Pedro Antonio de Alarcón,* en el T. XXIII de sus *Obras completas.*

CAPITULO XIX

GASPAR NUÑEZ DE ARCE.—El hombre y el poeta.—Su inspiración.—Gritos del combate.—Estudio y crítica.—Otros poemas.—Núñez de Arce, autor dramático.—El haz de leña.— Crítica.— Vicente Wenceslao Querol.— Las Rimas.— Ramón de Campoamor.—Teorías poéticas y filosóficas de Campoamor.—Su obra poética.—Estudio y crítica.—Bibliografía.

Como Quintana, como Zorrilla y como tantos otros escritores del siglo pasado, **Gaspar Núñez de Arce** (1834-1903) disfrutó ya en vida de cuanta gloria podía esperar como poeta. La posteridad no le debe reparación alguna.

Es natural que así haya sucedido, pues Núñez de Arce, exactamente igual que Quintana y que Zorrilla, fué el poeta de su tiempo. En él nació, en él vivió, y en él, de él y para él cantó. Cabe decir de todos estos poetas, como de todos los artistas que en tal caso se hallan, que son poetas y artistas evidentes. Cuanto en ellos hay está allí en su obra, a la vista, de cuerpo presente. Los entiende el más ignorante; el menos poeta siente al igual de ellos. Pedirles más, buscar en sus versos sentido o significado alguno oculto de valor trascendental; pretender descubrir las nuevas modalidades que todo arte verdaderamente grande y bello, aun siendo contemporáneo (todo arte es contemporáneo), ofrece a cada posterior generación, es pedir cotufas en el golfo. Cada cosa en su tiempo, y ni se hace poesía cuando lo que se pide son versos, ni se hacen versos cuando lo que se pide es poesía.

Ahora bien; lo que el tiempo de Núñez de Arce pe-

día, igual que el de Quintana y que el de Zorrilla, eran versos: versos del tiempo. Y eso fué lo que Núñez de Arce hizo: versos, muchos versos, muchos versos de su tiempo. Núñez de Arce es un excelente versificador, como (mejor) Quintana, como Zorrilla. ¿Versos líricos? Si se quiere. Lo mismo pueden ser líricos que épicos, dramáticos o novelescos. Son versos, moldes, canales alineados. Lo que en ellos entra, poca cosa. Toda esta poesía padece de insuficiencia medular. No importa. Así se los oye mejor, así resuena más en ellos la voz de su artífice, la voz de su tiempo.

Una buena cosa tiene Núñez de Arce en cuanto poeta de su tiempo, y es: querer serlo y saber que lo es. Tanto en su *Discurso sobre la poesía* como en el prefacio a sus *Gritos del combate,* nos lo dice claramente: nos dice lo que la poesía fué en otros tiempos—artificio la mayor parte de ella—, y nos dice, sobre todo, lo que debe ser: "La poesía, para ser grande y apreciada, debe pensar y sentir, reflejar las ideas y pasiones, dolores y alegrías de la sociedad en que vive; no cantar como el pájaro en la selva, extraño a cuanto le rodea, y siempre lo mismo. Es preciso que remueva los afectos más íntimos del alma humana, como el arado remueve la tierra: abriendo surcos. Y cuanto más ahonde, cuanto más penetre y encarne en las entrañas de un pueblo y de una época, tanto más estimada será, tanto más sentida y menos disputada su influencia." Un paso más y, naturalmente, poetas y poesía a lo Bécquer y Rosalía de Castro, son expresamente condenados: "Y pienso que todavía han de conmoverle (al pueblo) menos esos suspirillos líricos, de corte y sabor germánicos, exóticos y amanerados, con los cuales ex-

presa nuestra adolescencia poética sus desengaños amorosos, sus ternuras malogradas y su prematuro hastío de la vida." Y aquí, el crítico, el crítico del Sr. Núñez de Arce, sonríe entre piadoso y picaresco. El crítico recuerda que todo cuanto el Sr. Núñez de Arce canta no es ni más ni menos que el "prematuro hastío de la vida". Recuerda aquellos versos de los *¡Treinta años!:*

¡Treinta años! ¿Quién me diría
que tuviese, al cabo de ellos,
si no blancos mis cabellos,
el alma apagada y fría?

Y con sólo esto estamos ya a más de medio camino en el tiempo y en el espíritu del tiempo de Núñez de Arce. En él, e inspirados por él, compuso el poeta sus versos, los versos de sus *Gritos del combate:* "Bajo la impresión de dolorosos y trascendentales sucesos, y en medio del fragor de la lucha..." Un parrafito más, y ya nos hemos entendido: "Engendrados y nacidos al calor de continuas turbulencias, palpita en estas composiciones la pasión, que ha conmovido mi ánimo en las varias alternativas del combate; la cólera, la ironía, el desaliento, la alegría del triunfo, la amargura de la derrota y, raras veces, los arrebatos de la esperanza: mi lira no tiene esa cuerda. Lanzado desde muy niño en las agitaciones de la vida pública; sobrecogido por los arduos problemas políticos, sociales y religiosos que ha planteado nuestro siglo sin haber podido resolverlos hasta ahora, y cegado por el polvo de las ruinas que, incesantemente, van cubriendo el suelo de Europa, ¿es, por ventura, extraño que la duda, la duda inquieta y dolorosa, se haya infiltrado en mi corazón y en mi inteligencia?"

(Además de poeta fué el señor Núñez de Arce político.) Realmente, un poeta cuya lira no tiene la cuerda de la esperanza; un poeta político y, digamos, social, en cuya lira falta la cuerda de la esperanza, poco o nada más puede cantar que "la amargura de la derrota". Ni es tampoco otra cosa lo que en estos *Gritos del combate*, que mejor se llamarían *Gritos de la derrota* (*), canta Núñez de Arce.

La derrota, sí; el resentimiento y la amargura de la derrota. Llámale *Clarín* a Núñez de Arce el poeta de la libertad. Y Boris de Tannenberg escribe de él: "No ha tenido más que una pasión, la pasión de la libertad". Pero Boris de Tannenberg se da inmediatamente cuenta de la inconsistencia política y poética de Núñez de Arce. "Pero al mismo tiempo", dice, que defiende la libertad, "una herencia de sentimientos y de creencias le ata al pasado que quiere destruir, y la emancipación intelectual por la cual combate, lo repele casi tanto como lo atrae. Siente sed de libertad, y teme las consecuencias; quiere ser de su siglo, y nadie ha sentido contra ese siglo más cólera ni ha lanzado más anatemas".

Este es el verdadero Núñez de Arce, como hombre, como político y como poeta. Lo que a Núñez de Arce le ocurre es que, exactamente igual que su tiempo, quiere y no quiere, ama y odia la libertad, exalta y condena el progreso. Su posición es falsa por los cuatro costados. En política defiende la libertad, y cuando la revolución cristaliza, Núñez de Arce, asustado de las consecuencias, anatematiza la revolución. Esto, y nada más que esto, son los *Gritos del combate;* volvemos a decir.

(*) *Gritos de desesperación*, según Revilla.

los *Gritos de la derrota:* de la derrota del hombre, del político y del poeta; de la derrota de un ideal de libertad que ni el mismo Núñez de Arce sabe en qué consiste ni adónde llega. Porque éste es su vicio capital: que ni él mismo sabe lo que quiere. Y entonces viene aquello de

> **¡Libertad, libertad! No eres aquella**
> **virgen de blanca túnica ceñida,**
> **que vi en mis sueños pudibunda y bella.**
> **No eres, no, la deidad esclarecida**
> **que alumbra con su luz como una estrella**
> **los lóbregos abismos de la vida.**

¿Pero qué libertad es esa que quiere Núñez de Arce? ¿Tenemos aquí una cabeza que piensa y un corazón que siente, o tenemos sencillamente un hombre de su tiempo, atolondrado y palabrero? Desgraciadamente, tenemos lo último; es decir, no tenemos nada. Tenemos un charlatán político y poético, un orador años 1868-1875. Como hombre y como poeta, Núñez de Arce ama, dice él, la libertad, la ciencia, el progreso. Ahora bien; libertad, ciencia y progreso significan esto: destrucción de la creencia, pérdida de la fe. Significan, ¡ay! (Núñez de Arce es el poeta de los "¡ayes!"), la duda: "la duda inquieta y dolorosa." El hombre nuevo, liberal, científico y progresista, amenaza acabar con el hombre viejo, tradicional, creyente, burgués. El poeta nuevo, el poeta del nuevo espíritu, descreído, ateo, amenaza acabar con el poeta viejo, con el poeta del viejo espíritu, religioso, místico. ¿Qué hacer? ¿Dejarse acabar? ¿Resignarse a cambiar de piel? ¿Abandonar la concha, o encerrarse en ella? No; el hombre y el poeta viejos no quieren dejarse acabar ni quieren

resignarse a cambiar de piel (¡ello es nada!). El hombre y el poeta viejos se defienden del hombre y del poeta nuevos. Defienden su fe, defienden su tradicionalismo, defienden su ayer. Y mientras que se defienden, gritan y protestan: contra la libertad, contra la ciencia, contra el progreso, contra el hoy y contra el mañana. Y aquí Núñez de Arce fustiga al soliviantado pueblo, a la revolución (un juego de chicos), a la ciencia de Darwin, a todo cuanto significa eso por lo que Núñez de Arce luchaba; a todo cuanto fué, dícese, su alto, noble y generoso ideal: ¡la libertad!, ¡¡la ciencia!!, ¡¡¡el progreso!!! ¿Poeta de la libertad? Como usted guste, lector amable. Si eso no le agrada, llámele usted el poeta de la reacción. Tanto monta.

El que estas líneas escribe siente menos simpatía por las revoluciones y libertad de las revoluciones que el señor Núñez de Arce. Valga esto como aclaración. Lo anteriormente dicho responde a la necesidad de encuadrar debidamente la personalidad del poeta. Y con esto estamos ya al fin de la jornada. Entre el ayer y el hoy, entre la fe religiosa de ayer y la ciencia descreída de hoy, el poeta es la víctima de la *duda*. La duda es la inspiración íntima de Núñez de Arce. Quien así lo crea, que no lea sus versos; y quien así no lo crea, que lea los prefacios a sus versos. El tema-estado de alma es, ciertamente, bello. Lo que ocurre es una cosa: que o se sale pronto de la duda, o se cruza pronto el río, o se ahoga uno en él: *To be or not to be—that is the question*. Otra cosa es coquetear con la duda, hacer ejercicios malabares en la cuerda de la duda. A creer al señor Palacio Valdés, Núñez de Arce había atravesado el río, había vadeado la duda; y lo que de ella le

quedaba era sólo el recuerdo del chapuzón, el recuerdo del calor de la fe y la frialdad de la duda. "Nuestro poeta se empeña en hacernos creer que su espíritu vive presa de la duda más cruel, que no puede deshacerse de ella, que en todos los parajes y ocasiones le acompaña y le persigue, etc., etc. Y, a la verdad, lo que se vislumbra en las poesías del señor Núñez de Arce no es un alma atormentada por la duda, sino un hombre descreído que echa menos sus perdidas creencias." Si esta interpretación del señor Palacio Valdés no es la cierta, sí es del todo cierto que Núñez de Arce no se ahogó en la duda. Y esto es lo definitivo. Como estado mental, el valor de la duda podrá ser el que se quiera. Como estado poético, el valor de la duda consiste pura y sencillamente en su intensidad emocional, en su significación trágica. Por eso decimos que el que no sale de la duda, perece en ella; las *Confesiones* de San Agustín lo dicen claramente. No necesitamos, por consiguiente, entrar a discutir la realidad de la duda de Núñez de Arce en el orden de las ideas. Para darnos cuenta de su valor poético bástanos saber que ni en uno solo de sus muchos versos sobre la duda se la siente emocional ni trágicamente. Este elemento despejado, lo que nos queda, poéticamente, de la obra de Núñez de Arce, son versos de rutina, coquetería filosófica y poética, ejercicios de trapecio sentimental. Otras objeciones que pudieran hacerse, como la de que la duda, por su misma naturaleza, es tema poco poético, nos parecen innecesarias. Ningún estado de alma puede ser poético sin ser sentido.

Versos de libertad, tal y como queda explicado, y versos de la duda, tal y como queda interpretado, for-

man lo principal del contenido de *Gritos del combate* (1875). Entre sus composiciones figura el más largo poema, *Raimundo Lulio*, obra simbólica en la que el célebre autor del *Arte Magna* representa la razón, y Blanca, su amada, la ciencia. Blanca, amada y enamorada de Raimundo Lulio, en el momento en que éste trata de besarla, descúbrele su pecho, carcomido por el cáncer. Eso mismo es lo que la razón humana encuentra en su anhelo:

Eterna duda,
eterno hastío entre el placer oculto,
y bajo regias galas,
la horrible podredumbre del sepulcro.

Blanca, muerta, Raimundo Lulio busca asilo y calma en la religión.

Entre los verdaderos *Gritos del combate* es una de las mejores composiciones la dedicada *A la muerte de Don Antonio Ríos Rosas:*

¡Cayó como la piedra en la laguna
con recio golpe en la insondable fosa!
Ya no levanta tormenta alguna
su elocuencia, vibrando en la tribuna,
como el rayo, terrible y luminosa.

Esta clase de poesía robusta, enérgica, sonora, la poesía de Núñez de Arce, es la que ha entusiasmado a los críticos hasta hacer del autor un excelente poeta. En efecto; unos más, otros menos, todos convienen en que Núñez de Arce es un poeta sin fondo, o de poco fondo, o de fondo falso. Pero es, nos dicen varios de ellos, un excelente poeta, un poeta de la *forma*. Forma significa, en este caso, eso: energía, virilidad, elocuencia, rotundidad, maestría técnica, etc. Son, poco más

o menos, las virtudes poéticas de Quintana, de quien Núñez de Arce heredó los timbales revolucionarios, aunque no el espíritu de la revolución.

Sin duda, así entendidas las cosas, no sólo es Núñez de Arce un excelente poeta, sino que es excelentísimo, tan excelentísimo como Dante, y más excelentísimo que Milton. Los versos de Núñez de Arce son viriles, robustos, grandiosos, arrebatadores e incendiarios, épicamente épicos. Técnicamente, son muchos de ellos perfectos. A nosotros, sin embargo, nos ocurre tres cuartos de lo que al señor Palacio Valdés, y es: que no damos a la virilidad del señor Núñez de Arce la estimación que los críticos suelen darle. Y esto por la sencilla razón de que, dice el ilustre novelista: "Pudiera muy bien ser más viril (Núñez de Arce) que Adán, padre del género humano, y no tener pizca de poeta." Es siempre la misma monserga: la excelencia de la forma. ¡De la forma! ¡La literatura española, literatura de forma! "Les critiques espagnoles... ont les mêmes goûts que les auteurs, que les lecteurs, que les spectateurs" (*). "La afición a la pólvora de nuestros padres árabes", dice Gregorio Martínez Sierra, "nos ha dejado en el tímpano el amor a la detonación. Nuestro cielo y nuestras llanuras, que riman eternamente un infinito pareado, nos dan el gusto perdurable del consonante." Ciertamente que Núñez de Arce es viril, y viriles son sus versos, como son viriles el noventa por ciento de cuantos en castellano se han escrito. Lo que ocurre es que sólo el diez por ciento restante son versos líricos: sólo el diez por ciento restante es poesía

(*) F. Vézinet, *Les Maîtres du roman espagnol contemporaine*, París, 1907, p 293.

lírica. La masculinidad viril de Núñez de Arce es la total ausencia de ternura y de gracia, igual que su grandilocuente elocuencia es la total ausencia de sentimiento, de finura y de delicadeza. Ya se ha dicho varias veces: el alma española es poco o nada sensible al lirismo. El error consiste en querérsenos vender por poesía lírica lo que es, cuando es algo, poesía narrativa, épica o dramática. Pero no es esto lo peor, pues también la épica y dramática son verdadera y bella poesía. Lo peor es que quiera vendérsenos por poesía y por poetas lo que no es más que verso oratorio y los que no son más que versificadores de versos sonoros, cosa tan fácil de hacer con la lengua castellana, como con la francesa epigramas. Los versos de Núñez de Arce son sonoros, pero sin otra música ni otra cadencia que la música cadenciosa del ritmo de rima y rima de ritmo. Son versos fuertes, de acero, retóricos y declamatorios, bien medidos y bien acentuados; y son versos vacíos de contenido imaginativo y sentimental, de contenido ideológico y de sustancia y forma poéticas. No acabamos de salir del abombamiento hueco, entonación y martilleo acompasados que por años y años ha venido llamándose poesía lírica; poesía que no es ni más ni menos que poesía de mitin populachero y de escenario de coliseo, propia para que algún Rafael Calvo la vaya declamando de generación en generación, pues leerla, ni hay quien la lea, ni vale para ser leída. *Gritos del combate* no es otra cosa: una declamación hueca de escenario en tiempos de agitación populachera, como quien dice, en tiempos de acabada insensibilidad poética y artística. Al sentimiento poético y artístico, poco o nada le ofrecen los versos de

Gritos del combate, ni como puro sentimiento, ni como imaginación, ni como música, ni como sugerencia ideológica, ni como expresión fina y bella. ¿Poesía de forma? Como usted guste, lector amable. Si eso no le agrada, llámele usted poesía del *Diario de Sesiones.*

Los dos temas de la libertad y de la duda vuelve a versificarlos Núñez de Arce en la *Ultima lamentación de Lord Byron,* en que el poeta inglés aparece lamentándose de su vida y del mundo, y entusiasmado con la causa de la independencia griega, y en *La visión de fray Martín,* o sea el combate entre la fe y la duda en el alma de Martín Lutero.

Una segunda época empieza ahora en la carrera poética de Núñez de Arce. La revolución va ya quedando atrás, y de ella aparta los ojos el poeta. Al fijarlos en lo que delante de sí tiene, ve que el mundo "se ha hundido en los excesos de un realismo o, mejor dicho, de un naturalismo repugnante y vergonzoso". Para combatirlo, para combatir los sentimientos convencionales y el vicio puesto al descubierto y exagerado por el realismo y el naturalismo de escuela, compone Núñez de Arce sus poemas de sentimientos puros y de glorificación de la verdadera virtud: de la idea de Dios, de la Patria, de la libertad y de la familia: "esas cuatro piedras angulares sobre las cuales ha descansado y descansará siempre el edificio social." Amores de la infancia, vida del campo y vida del mar, alegrías y desgracias domésticas son los temas de *Un Idilio, La Pesca* y *Maruja.*

Lo mejor de *Gritos del combate* es que el autor no se muestra en ellos sentimental ni femenino. En lugar del sentimiento domina la pasión; en lugar del lirismo,

la virilidad grandilocuente; en lugar del poeta, el orador. Es el verdadero Núñez de Arce. Lo peor de estos poemas es su mismo artificial sentimentalismo y su más artificial lirismo. Todo en ellos es rebuscado, burguésmente sentimental, radicalmente falso. El mismo verso, al cambiar de tema y descender del escenario declamatorio, resulta muy inferior. Hay que ver (leer) algunas de las estrofas de la tempestad de *La Pesca:*

—¡Juan, lárgame una estacha!—grita el bravo
Miguel.
.....
—¡Eh!—contéstale Juan—. ¡Ahí va la estacha!
Miguel el hombro agacha
para esquivar el golpe; mas Roberto,
asiéndola en el aire de improviso,
prorrumpe: —No es preciso,
yo llegaré a la costa, vivo o muerto.
.....
—¡Quita!—Roberto exclama—. ¡Si en un credo
ganar la costa puedo!
¡Es inútil que chilles; no te escucho!
Esto sería asesinar a Rosa.
Y con voz temblorosa
dice, saltando al mar: —¡Quiérela mucho!

¡Pero qué viveza y qué naturalidad! ¡Qué impresión de vida, qué belleza de imaginación, qué poesía de tempestad! Se ve que estos pescadores los pescó el señor Núñez de Arce en la *Acera* de Valladolid, y la tempestad, que parece ser empezó en el manso Cantábrico, acaba en el enfurecido Pisuerga. Los versos, aun sin música (no la necesitan), son una cadenciosa y plácida invitación al sueño.

Varias cosas pueden faltarle a un poeta, sin por eso necesariamente dejar de serlo. Pueden faltarle ideas, y puede faltarle técnica. Pero una cosa hay sin la cual

no hay poeta: el desinterés estético. No es la poesía cosa alguna que tenga existencia hecha, ni como contenido ni como continente, ni como fondo ni como forma. Es una manera de sentir y de ver, una particular e ingenua relación entre el sujeto que contempla y el objeto contemplado, cualquiera que sea el objeto: cosa, idea, sentimiento, una simple palabra. Esa relación, para ser poesía, ha de ser ante todo relación amorosa, es decir, relación religiosa: religión. Toda religión es poesía, y toda poesía es, en cierto modo, éxtasis religioso, no importa cuál sea el ídolo ni importa cuál sea el credo; que el poeta se llame San Francisco de Asís o que se llame Carducci. Quien no es capaz de abandonarse a ese éxtasis religioso; quien no es capaz de sentir ese superior desinterés estético, esencia de todo arte, podrá ser un buen prosista o un buen versificador; un poeta, jamás. Cante el poeta lo que quiera, pasado, presente o futuro. Ni las olas que ayer pasaron, ni las que hoy pasan, ni las que han de pasar mañana son la poesía del mar. Esta la crea la mirada serena, alta y desinteresada con que el espectador contempla el pasajero y repetido hacerse y deshacerse de cada ola; no la crea la mirada rencorosa del que, víctima de la veleidad de cada ola, en ella se siente arrastrado y anegado. Si se naufraga, hay que hacerlo como dicen que naufragó Shelley: llevando consigo a Sófocles y leyendo a Keats. Este desinterés estético, este éxtasis religioso es el que a Núñez de Arce le falta. Jamás contempla desinteresadamente la Belleza; es decir, jamás la contempla en su forma pura: jamás su poesía es noble y bellamente desinteresada. "Ha guardado contra su siglo y contra las doctrinas modernas

un odio profundo", dice Boris de Tannenberg, quien habiendo dicho poco antes que Núñez de Arce es un artista "sincero", que canta con "emoción sincera", sin duda debe querer decir que canta con la emoción sincera del odio, aunque para nosotros tenemos que quien así canta no encanta, que diría Cervantes, sino que desencanta, como desencantan las declamaciones y los gritos de rencor y de ira. La cosa es posible, pues, después de todo, y antes de todo, el poeta es el hombre; y el hombre era, según la Condesa de Pardo Bazán, "apagado, bilioso, melancólico". Ese es también el temperamento de su poesía: bilioso.

Cultivó Núñez de Arce la literatura dramática, y en ella produjo el mejor drama histórico del siglo XIX: *El haz de leña,* es decir, la dramatización de las relaciones entre el rey Felipe II y su hijo, el príncipe don Carlos, con la rebelión, prisión y muerte de éste. Asunto llevado ya anteriormente al escenario en varios dramas, el de Núñez de Arce los supera igualmente a todos en verdad histórica y en penetración psicológica. Sin embellecerlos ni afearlos, da de los dos héroes una impresión exacta, tal como, por lo que de ellos sabemos, nos es permisible representárnoslos. Combaten en el alma de Felipe II el amor del padre y el deber del rey, ni sentimental ni excesivamente riguroso, más bien recto, según su manera de ser, de pensar y de creer, en lo político y en lo religioso. La infracción del deber por parte del príncipe y la rebelión contra su padre, hallan una excusa en el mismo carácter dominante de Felipe II, a la vez que en un sentimiento de mayor libertad y de más humanidad por parte del príncipe. La obra es fuertemente dramática, aunque, debi-

do al cambio de ideas y de sensibilidad, pueda hoy resultarnos más bien melodramática. Está bien construída y sobriamente versificada.

De la escuela poética de Quintana es también el un poco desatendido poeta valenciano **Vicente Wenceslao Querol** (1836-1889). Pertenece, decimos, a la escuela poética de Quintana, la misma a que pertenece Núñez de Arce, y a Quintana saben, por la factura del verso y de la estrofa como por el aliento que las informa, composiciones como el *Canto épico a la guerra de Africa*, que también recuerda directamente a Herrera. Es, en efecto, como una respuesta a la canción *Por la pérdida del rey don Sebastián*, en que el poeta sevillano había lamentado con *voz de dolor y canto de gemido* la derrota de las armas portuguesas en Alcázarquivir, derrota vengada ahora, como ya Herrera lo profetizara al final de su canción heroica, por la victoria de las armas españolas en Africa, saludada por el poeta valenciano con el *¡Cantemos al Señor!* Tienen estos versos de Querol toda la elocuencia, empuje y grandeza épica de los mejores de Quintana. Sin embargo, y por fortuna, no es ésta la cuerda más sentida de su lira. A esa elocuencia heroica junta Querol cualidades de ternura, gracia y languidez que jamás tuvo Quintana, y que hacen de él un delicado poeta lírico. Sus *Rimas*, "de lo más exquisito, íntimo, sentido, puro y noble que produjo la lírica castellana, en general tan pobre, árida y verbosa, en el siglo XIX" (*), dice don Miguel de Unamuno, son hermosa poesía lírica del amor, de la naturaleza, de la religión, de sentimientos y afectos

(*) *Andanzas y visiones españolas*, Madrid, 1922, p. 217.

íntimos y sencillos. Este es el verdadero Querol, el verdadero poeta lírico: el poeta de *La Nochebuena, Carta a mis hermanas, A la memoria de mi hermana Adela;* el cantor de la familia y del hogar, de los recuerdos familares, con un dejo de sentida tristeza y una nota de cariñosa y delicada ternura—

Un ramo seco de marchitas flores;

el poeta de las tres *Cartas a María,* la musa que inspiró sus años juveniles; el poeta del amor, de aquel verso al amor de la primera de las tres *Cartas:*

¡Siempre el sincero amor fué poesía!

el poeta, diremos finalmente, de la *Oración al pie de un Ecce-Homo de mis antepasados* y de muchas otras sentidas poesías, plenas de lirismo ferviente y sencillo.

No menos que Núñez de Arce, don **Ramón de Campoamor** (1817-1901) disfrutó en vida (y vivió muchos años) de cuanta gloria poética el mundo le debía. Poeta también popular, su poesía es todo lo contrario de la de Núñez de Arce. Si en la de éste lo primero es la forma, para Compoamor (y en la de Campoamor) "lo primero es el asunto; lo segundo, el asunto, lo tercero, el asunto". Es, en efecto, la del poeta asturiano de la poesía menos elocuente que se ha escrito en la España del siglo XIX. En esto precisamente consistió, y por lo que a la parte formal se refiere, su principal esfuerzo poético: en rebajar, dice él, "el diapasón en la poesía", en acercar todo lo posible el lenguaje de la poesía al de la prosa, al lenguaje natural. "Siéndome antipático el arte por el arte, y el dialecto especial del clasicismo, ha sido mi constante empeño el de llegar

al arte por la idea y el de expresar ésta en el lenguaje común, revolucionando el fondo y la forma de la poesía." No sólo se declara contra la elocuencia, sino también contra el lenguaje erudito y, en general, contra todo lo que no sea el lenguaje que él llama natural. "El culteranismo es muy fácil: lo difícil es escribir con naturalidad." Tal es, y por lo que al lenguaje dice relación, la *Poética* de Campoamor. He aquí la definición que da de la poesía: "Es", dice, "la representación rítmica de un pensamiento por medio de una imagen, y expresado en un lenguaje que no se pueda decir en prosa ni con más naturalidad ni con menos palabras."

Rechaza Campoamor, acaba él de decirnos, *el arte por el arte,* el arte de un cierto tipo de romanticismo y de un cierto tipo de realismo: "Toda poesía que sea impersonal, que carezca de asunto, que no sea una historia, que no sea contable, será un rosario de versos más o menos tolerables; pero esos versos sin cuento serán unas cuentas del rosario sin el hilo interior que las sujete; podrán ser una colección de perlas, pero nunca se podrá formar con ellas un collar." Al lenguaje retórico y florido y a la poesía pasional del romanticismo opone Campoamor el lenguaje sencillo y natural de la vida diaria y la poesía calma, más cerebral que pasional, de la idea. Al impersonalismo realista opone Campoamor un cierto personalismo suyo. A la fórmula de *el arte por el arte,* opone la de *el arte por la idea,* o lo que es lo mismo, del *arte trascendental.* El *arte por la idea,* o el arte trascendental, que no es precisamente lo que suele llamarse el *arte docente,* es, según Campoamor, todo lo contrario de *el arte por el*

arte. Ocúpase éste con lo formal, particular y transitorio; ocúpase aquél con lo que es esencial, universal y permanente. Como método artístico, *el arte por el arte* individualiza la idea general, personaliza lo abstracto, demarca lo indefinido, particulariza lo universal. Es el primer paso del arte y del artista. El segundo y superior lo constituye *el arte por la idea*, el arte trascendental, generalización de la idea individualizada en aquel primer proceso, universalización de lo particular, reverberación del hecho finito en la idea trascendental infinita: "Los versos han de tener la fosforescencia trascendente que da a las cosas humanas la luz de lo infinito." En cuanto a los que piensan—los de *el arte por el arte*—que la poesía no se escribe para hacer pensar, sino para hacer sentir: a los románticos de la pasión y del sentimiento, Campoamor les contesta que no se puede hacer sentir sin antes hacer pensar: que los grandes sentimientos son engendrados por las grandes ideas.

Tiene, como se ve, el humorista asturiano sus complicaciones poéticas. Tiene también sus complicaciones filosóficas y metafísicas, y a explicarlas, o a querer explicarlas, dedicó libros como *Lo Absoluto, El Personalismo* y otros, a todos los cuales es aplicable el calificativo de "*poema didáctico*" dado por don Francisco Giner de los Ríos al primero. Tienen, en efecto, más de obra de poeta que de filósofo. Don Juan Valera ha indicado ya el instable equilibrio de Campoamor en *Lo Absoluto*, donde el poeta, que decididamente condena el panteísmo (*)—"si el panteísmo fuese una ver-

(*) En la *Poética* admite el panteísmo artístico, "el panteismo de sentimiento". Pp. 87-88.

dad, más valiera ser cerdo que Espinosa" (*)—, lo que en definitiva hace es caer por completo dentro del panteísmo, si no del espinoziano, del hegeliano. Pero dejando aparte el significado metafísico de estas obras, lo que puede tener un interés literario es la defensa y exaltación que del *idealismo* y del *personalismo* hace el autor en ellas. Es esta exaltación de la *idea* y de la *persona* lo que las hace entretenidas. No que Campoamor niegue el valor de los sentimientos; nada de eso; pero sobre la tosca materialidad de las cosas y sobre la confusión de los intereses y pasiones, afirma la libertad y nobleza de la *idea* y del elemento humano puramente personal. Esto es lo que el autor entiende por *personalismo,* no el *individualismo,* que es el "materialismo", sino el verdadero *personalismo,* que es, a su decir, "la más elevada expresión del espiritualismo". Es, pues, el *personalismo* "la deificación de la razón, el dominio del espíritu sobre la carne: la abnegación" —todo lo contrario del *individualismo,* que es "la apoteosis de los sentidos, la preferencia de la materia sobre el espíritu: el egoísmo". Este es nuestro lema, concluye: "La emancipación gradual y absoluta de todo lo personal." En la realidad de la vida, defendiendo la parte inteligente y moral del ser humano; en política, conquistando la libertad ilimitada contra toda clase de absorción del individuo por el Estado; en moral, sobreponiendo la inteligencia y los sentimientos nobles a la pasión terrenal.

Hasta aquí, y por lo que de cerebral representa su

(*) *El Personalismo,* Madrid, 1855, p. 370. El concepto o deseo expresado podrá ser lo que se quiera; la expresión es de las que subleva a Matthew Arnold.

concepción poética, bien puede considerarse a Campoamor como el héroe del antirromanticismo. No ocurre ya lo mismo al tomar en cuenta la impresión que en el alma del lector deja la lectura de sus versos.

Se le ha llamado a Campoamor escéptico y pesimista, y él protestó contra tales calificativos. Bien hizo en protestar, si así lo juzgó conveniente; pero haya protestado Campoamor cuanto le haya venido en voluntad, lo cierto es que toda su poesía, y a pesar de ese pretendido ennoblecimiento filosófico y metafísico del alma humana, si no es una serie de trivialidades, es la poesía de la más dudosa creencia en la virtud humana y de la más completa desilusión: desilusión en el amor, desilusión en la ciencia, desilusión en religión, desilusión en la vida toda. Y es tanto más desilusión y tanto más destructiva en sus efectos en el ánimo del lector cuanto que, para hacerla visible, tiene el poeta una aguda ironía; y para hacerla sentir, sin a veces darse de ello el lector cuenta, un regocijado humorismo. Intención, ironía y humorismo son el alma de la poesía de Campoamor. La intención corresponde a su manera de entender la poesía, no como sentimiento, sino más bien como idea, diríase mejor, como agudeza de ingenio. Intención irónica que resulta de otra ironía más fundamental: la ironía de los contrastes, fórmula principal de su poesía. A esos contrastes irónicos: entre la vida y la muerte, la juventud y la vejez, la belleza y la fealdad, la fe y la duda, el entusiasmo y la decadencia, el valor de la filosofía y de la ciencia y la absoluta ineficacia e inutilidad de la filosofía y de la ciencia, a esos contrastes irónicos no hay, decimos, ilusión que se resista.

A la verdad, lo que con Campoamor ocurre es que todo su idealismo y todo su espiritualismo son bien poca cosa comparados con su epicureísmo, o digamos mejor (ya que también en el epicureísmo hay espiritualismo, y fino), con su *burguesismo*. En sus divagaciones metafísicas y poéticas podrá remontarse tan por lo alto como se quiera; de hecho, como hombre, hállase siempre a flor de tierra. La materia, que él condena, tiene tanto o más que ver en su vida y en su poesía que el espíritu, que ensalza. Y esto es lo grave. Consiste en el hecho de que Campoamor, que vive una vida de tranquilo y sibarita aburguesamiento, complácese en ir rasgando maliciosamente en cada cosa el velo de la ilusión que la envuelve, con la intención de poner al descubierto la vaciedad y vanidad de una vida que él mismo está bastante lejos de sentir. Ningún poeta, que recordemos, llevó más lejos, con menos sentimiento y más hipócritamente, esta pulverización de ideales e ilusiones que el autor de las *humoradas*, *doloras* y *pequeños poemas*.

Con estos tres nombres bautizó Campoamor lo principal de su obra poética "¿Qué es *humorada?* Un rasgo intencionado. ¿Y *dolora?* Una humorada convertida en drama. ¿Y *pequeño poema?* Una dolora amplificada." Es la definición que el autor da de cada una de las tres clases de composición poética. Desde entonces, y ya antes lo habían hecho, los críticos no han cesado de ofrecer nuevas definiciones y nuevas explicaciones, muchas de ellas dignas de una segunda definición y de una segunda explicación. Mucho debió regocijar esto al amante de las agudezas y artes de ingenio que Campoamor era.

Por el orden en que el autor define y definición que de cada composición da, vese que, en su pensar, la humorada es el núcleo, la célula matriz de todo el organismo poético. Y prescindiendo del hecho material de que las doloras precedieron a las humoradas, así es, en efecto. Desde luego, por lo que a la *intención* hace referencia, es común a las tres clases, acusándose más en las humoradas precisamente por el carácter proverbial o epigramático y de antítesis de la mayor parte de ellas. Pero ya en la intención de la humorada va escondido lo que puede valer como el germen dramático que la dolora desarrolla (cuando lo desarrolla). Por eso, y no deteniéndonos a examinar en detalle cada composición de las incluídas en los tres grupos, lo que descubriría diferencias esenciales entre las de un mismo grupo, diremos nosotros, bordando la definición del autor, que la *humorada* es un rasgo intencionado, la *dolora* es la humorada dramáticamente desarrollada, y el *pequeño poema* es la dolora amplificada. La cuestión es bastante baladí, pues ninguna caracterización artística distingue las tres clases de composición, excepto, y no siempre, la de ser las doloras más largas que las humoradas, y los pequeños poemas más largos que las doloras; y más que género alguno poético, lo que Campoamor inventó fueron unos nombres, un nombre: el de *dolora*.

Es la humorada, decimos, el núcleo del organismo poético. La mayor parte de ellas consisten en dos versos pareados, y son pocas las que exceden de cuatro rimados. Suenan la mayor parte a proverbios de calendario, refranes populares, ingeniosos epigramas; y suenan todas a máximas o versículos de filosofía po-

pularizada, o, digamos mejor, de experiencia y sentido común filosofados. Todas ellas tienen, o quieren tener, una intención, como quien dice, una agudeza (casi siempre bastante roma) de ingenio, una sutileza irónica, frecuentemente expresada en la antítesis y el retruécano. Varias de estas humoradas, casi siempre con menos humor que una ducha de agua fría, son bien conocidas:

Según creen los amantes,
las flores valen más que los diamantes.
Mas ven que, al extinguirse los amores,
valen más los diamantes que las flores.

Todo en amor es triste;
mas, triste y todo, es lo mejor que existe.

Las hijas de las madres que amé tanto,
me besan ya como se besa un santo.

Es la fea graciosa
mil veces más temible que una hermosa.

No olvides un instante
que es quedarse atrás no ir adelante.

La proyección ideal de casi todas estas fúnebres humoradas es la desilusión: la desilusión de la ironía y del cansancio:

Busqué la ciencia y me enseñó el vacío.
Logré el amor y conquisté el hastío.

La vida es un bostezo continuado,
pues al rico y al pobre, a juicio mío,
les hace bostezar, según su estado:
pobres, el hambre, y ricos, el hastío.

Se van dos a casar de gozo llenos:
realizan su ideal: ¡un sueño menos!

Se van dos a leer de gozo llenos:
leen a don Ramón: ¡un sueño menos!

Fueron principalmente las *doloras* las poesías que le ganaron a Campoamor la admiración del público. Los asuntos, igual que los de las humoradas, y como ya el autor nos dice en su *Poética,* están tomados "de esos cuadros antitéticos que se presentan lo mismo en el orden físico que en el moral, y que, según los casos, se suelen llamar *contrastes de la vida, burlas de la suerte, castigos de la Providencia, ironías del destino,* etc., etc". Este contraste, burla, castigo o ironía es el elemento dramático de las doloras, contraste indicado ya en el título de muchas de ellas: *Quien vive, olvida; Las dos almas; Vivir muriendo; Placeres tristes; Cabeza y corazón; Contrastes...* Más o menos, todas ellas pretenden interpretar una ley o idea general en el hecho o caso particular; ser como una ventana abierta hacia el infinito, una interpretación universal. Es decir, todas ellas encierran una filosofía y una enseñanza. Su principal carácter, sin embargo, es el de ser, más que abstracciones de filosofía, observaciones de psicología; y más tienen de poesía psicológica que de poesía filosófica. Y en esto, tanto como en el sentimiento que en algunas de ellas palpita, tranquilo y picaresco humorismo, gracia en el decir y juego de fantasía que casi todas ellas revelan, consiste su mayor mérito. Cuatro o cinco han entrado en obligada y un poco cansada circulación popular, como las tituladas: *Cosas de la edad; El beso; Los dos espejos.*

HASTIO

Sin el amor que encanta,
la soledad de un ermitaño espanta.
¡Pero es más espantosa todavía
la soledad de dos en compañía!

La no menos popular

COSAS DEL TIEMPO

Pasan veinte años: vuelve él,
y al verse, exclaman él y ella:
(—¡Santo Dios!, ¿y éste es aquél?...)
(—¡Dios mío!, ¿y ésta es aquélla?...) (*)

Finalmente, la más popular de todas, la de más sencilla gracia, más frescura, más buen humor, y no menos ironía:

¡QUIEN SUPIERA ESCRIBIR!

—Escribidme una carta, señor Cura.
—Ya sé para quién es.
—¿Sabéis quién es, porque una noche oscura
nos visteis juntos?
—Pues.

—Perdonad; mas...
—No extraño ese tropiezo.
La noche..., la ocasión...
Dadme pluma y papel. Gracias. Empiezo:
"Mi querido Ramón":

—¿Querido?... Pero, en fin, ya lo habéis puesto...
—Si no queréis...
—¡Sí, sí!
—"¡Qué triste estoy!" ¿No es eso?
—"¡Qué triste estoy sin ti!

Una congoja al empezar me viene..."
—¿Cómo sabéis mi mal?...
—Para un viejo, una niña siempre tiene
el pecho de cristal.

(*) Dramatizada en *Mañana de sol*, de los hermanos Quintero.

"¿Qué es sin ti el mundo? Un valle de amargura.
¿Y contigo? Un edén."
—Haced la letra clara, señor Cura,
que lo entienda eso bien.

—"El beso aquel que de marchar a punto
te di..."
—¿Cómo sabéis?...
—Cuando se va y se viene y se está junto
siempre... no os afrentéis.

"Y si volver tu afecto no procura,
tanto me harás sufrir..."
—¿Sufrir y nada más? No, señor Cura,
¡que me voy a morir!

—¿Morir? ¿Sabéis que es ofender al cielo?...
—Pues sí, señor, ¡morir!
—Yo no pongo morir.
—¡Qué hombre de hielo!
¡Quién supiera escribir!

En los *Pequeños poemas* el género se alarga, y sin ventaja positiva de ninguna clase. Tanto mejores son cuanto más se acercan a la poesía corta y ligera y a la intencionada ironía humorística de las *doloras*, por ejemplo, el conocido poema *Cómo rezan las solteras*. Conocidos son también los dos pequeños poemas titulados *Los grandes problemas* y *El tren expreso*.

Entre otras poesías de Campoamor cuéntanse las *Fábulas*, género que cultivó antes de la *dolora*, y disgustado del que pasó a ésta; los *Cantares;* varias otras poesías, y, finalmente, los grandes e insoportables poemas a lo *Colón* y *El drama universal*.

Tiene Campoamor como poeta las virtudes de sus defectos y los defectos de sus virtudes. Quiso dar a

la poesía asunto, y, en efecto, se lo dió. Quiso enfriar su sideral grandilocuencia, y lo consiguió. Lo que ya no consiguió fué librarla de la retórica palabrera que la ahogaba. Retórica y palabrera es también mucha de su poesía, y es, al acortar el vuelo grandilocuente, y casi resulta peor, vulgar y prosaica. Verdad es que también en el caso presente el artista es esclavo del hombre, y el Campoamor poeta, hablando en verso, es tan burgués y frecuentemente tan chabacano en la expresión, como el Campoamor hombre. Infinidad de versos suyos, no sólo no son poesía, sino que ni siquiera son prosa tolerable. En definitiva, y sin los encantos frecuentes de la de Zorrilla, es mucha de la suya poesía de canturreo. Sus mismos aceptados *Pequeños poemas,* al estilo de *El tren expreso,* indigestan cualquier estómago medianamente poético (*).

En cuanto al asunto, que tanto preocupaba a Campoamor, es asunto sin selección y casi casi sin más fondo de ideología que la de un descolorido burguesismo. De todo hace Campoamor contenido poético, todo para él es material poético. Y no es esto lo peor. Lo peor es... "Tales son los caracteres distintivos de la poesía de Campoamor: lugares comunes en prosa rimada, aforismos vulgares presentados como pensamientos profundos, máximas filosóficas expresadas en verso de coplas de ciego, sentencias morales tomadas de los poetas y prosistas de todos los países y de todos los tiempos,

(*) El del señor Romera Navarro parece resistirlos bien. "Son poemas de almas, espléndidos de vida... todos igualmente admirables de dicción y de pensamiento... Yo no sé de ninguna otra carta amorosa tan exquisita en toda nuestra lírica" (como la que figura en *El tren expreso).* Tampoco lo sabemos nosotros. Mirar si acaso la de Espronceda (Elvira a don Félix) en *El Estudiante de Salamanca,* o la de Julia a don Juan, en el *Don Juan* de Byron.

verdades de Pero Grullo ingenuamente rimadas, sutilezas pueriles, *una tendencia a tratar ligeramente las cosas graves y gravemente las cosas ligeras* (bastardilla nuestra. Esto es lo peor.), todo eso es lo que sorprende en la lectura de las piezas por el autor reunidas bajo la denominación pomposa de *humoradas, doloras* y *pequeños poemas*", dice H. Peseux-Richard.

BIBLIOGRAFIA

Gaspar Núñez de Arce, *Gritos del combate,* Madrid, Sevilla, 1904, 11.ª ed. Numerosas eds. de sus varios poemas. *El haz de leña,* ed. by Rudolph Schevill, D. C. Heath and Co., 1903.

Mary J. Serrano. *Gaspar Núñez de Arce,* en *The Critic,* New York, T. XLIII, july-december 1903, pp. 257 y ss. Ramón Castellanos, *El Excmo. Sr. D. Gaspar Núñez de Arce,* en *La Ilustración Española y Americana,* 8 de agosto de 1877. Véase también la *Crónica General* en *La Ilustración Española y Americana* de 15 de junio de 1903, por José Fernández Bremón. Juan Pérez de Guzmán, *Conciencia religiosa de Núñez de Arce,* en ídem íd. Manuel de la Revilla, *Crítica literaria: Gritos del combate, Poesías de Don Gaspar Núñez de Arce,* en *La Ilustración Española y Americana,* 8 de abril de 1875. George Carel, *Neure Spanische Lyriker* (citado). Rubén Darío, *Un paseo con Núñez de Arce* y en otros lugares de su *España contemporánea,* T. XIX de sus *Obras completas.* "Clarín" (Leopoldo Alas), *Folletos literarios, IV: Mis plagios.—Un discurso de Núñez de Arce,* Madrid, 1888. Del mismo. *Folletos literarios, I: Un viaje a Madrid,* Madrid, 1886. Ricardo Rojas, *Poemas de Núñez de Arce,* en *El alma española,* Valencia, Sempere y Comp., sin fecha. Juan Valera, *Consideraciones críticas sobre "Gritos del combate"...,* T XXIV de sus *Obras completas.* Emilia Pardo Bazán, *Núñez de Arce,* en *La Lectura,* T. II de 1903, pp. 315 y ss. G. Martínez Sierra, *Algunas consideraciones sobre los versos de Núñez de Arce* en *Helios,* Madrid, T. II, 1903, pp. 29 y ss. Del mismo: *Gaspar Núñez de Arce,* en *Motivos,* Madrid, MCMXX E. Gómez de Baquero, *Crónica literaria: Núñez de Arce,* en *La España Moderna,* julio de 1903, pp. 152 y ss. Del mismo: *Núñez de Arce,* en *Letras*

e ideas, Barcelona, 1905. Calixto Oyuela, *El haz de leña,* en *Estudios y artículos literarios,* Buenos Aires, 1889. Benito Pérez Galdós, *Núñez de Arce,* en *Arte y Crítica (Obras inéditas),* vol. II, Madrid, 1923. Fray Candil (Emilio Bobadilla), *Núñez de Arce,* en *Triquitraques, Críticas,* Madrid, 1892. José del Castillo y Soriano, *Nuñez de Arce, apuntes para su biografía,* Madrid, 1907, 2.ª ed. P. Restituto del Valle Ruiz, *D. Gaspar Núñez de Arce,* en *Estudios literarios,* Barcelona, 1903.

Vicente Wenceslao Querol, *Rimas (Colección de escritores castellanos),* Madrid, 1891. Prólogo de Teodoro Llorente.

Juan Valera, "*Rimas*"..., T. XXIV de sus *Obras completas.* José J. Herrero, *Vicente Wenceslao Querol,* en la *Revista de España,* T. CXXXIV, 1891, pp. 412 y ss., y 584 y ss.

Ramón de Campoamor, *Obras completas,* ed. U. Serrano, V. Colorado y M. Ordóñez, Madrid, 1901-1903, 8 T. *Campoamor: Poesías,* ed. de **C. C.,** ed. y notas (e introducción) de C. Rivas Cherif, Madrid, 1921.

Andrés González Blanco, *Campoamor, biografía y estudio crítico,* Madrid, 1911. J. Ortega Munilla, *Discurso...* en la R. A. E., contestación de Juan Valera, 30 de marzo de 1902. P. Henríquez Ureña, *Campoamor,* en **R. H.,** T. XLI, 1917, pp. 683 y ss. H. Peseux-Richard, *Humoradas, Doloras et Petits Poemes de Don Ramón de Campoamor,* en **R. H.,** T. I, 1894, pp. 236 y ss. M. Romera-Navarro, *Campoamor,* en *Estudio,* Barcelona, T. XX, 1917, pp. 390 y ss. Antonio Sánchez Moguel, *Campoamor en las literaturas extranjeras,* en la *Revista Contemporánea,* T. XXVII, 1880, pp. 181 y ss. U. González Serrano, *Campoamor,* en *La literatura del día (1900-1903),* Barcelona, 1903. Del mismo: *Campoamor,* en *Siluetas,* Madrid, 1899. *(Biblioteca Mignon).* Eloy Bullon, *Campoamor, filósofo,* en *La Ilustración Española y Americana,* 15 de febrero de 1902. A. de Tréveret, *La littérature espagnole contemporaine: Un poete philosophe,* en *Le Correspondant,* París, T. CXL de la colección, 1885, pp. 686 y ss. F. de Paula Canalejas, *Ensayo crítico. El Personalismo ..* (resumen del libro de Campoamor), en *Revista Española de Ambos Mundos,* Madrid, T. III, 1855, pp. 463 y ss. Azorín, *El segundo Campoamor,* en *Clásicos y Modernos,* T. XII de sus *Obras completas.* Francisco Giner, *Una dolora en prosa (Lo Absoluto...),* en *Estudios de literatura y arte,* Madrid, 1919. Rubén Darío, *La coronación de Campoamor,* y en otros lugares del libro arriba citado. "Clarín" (Leopoldo Alas), *Folletos literarios, VII: Poética de Campoamor,* Madrid, 1890. También: en *Solos,* en *Sermón perdido,* y en *Nueva*

Campaña (citados). Juan Valera, en los TT. XIX *(Obras poéticas de Campoamor),* XXII *(Sobre los discursos leídos ante la Real Academia Española),* XXXV *(Cartas al Señor Don R. de C.)* de sus *Obras completas.* El T. XXXVI—*Metafísica a la ligera*—contiene la discusión Valera-Campoamor. P. Restituto del Valle Ruiz, *D. Ramón de Campoamor,* en *Estudios literarios* (citado).

CAPITULO XX

NUEVO DESPERTAR DEL ROMANTICISMO. — **José Echegaray.—Generalidades.— Carácter de su obra.— Dramas románticos y de tesis.**—El Gran Galeoto.—Mancha que limpia.—O locura o santidad.—El hijo de Don Juan.—**Resúmenes y crítica.—Traducciones de dramas de Angel Guimerá.— Joaquín Dicenta.—Carácter de su obra.**—Juan José.—**Crítica.—Bibliografía.**

El nombre de don **José Echegaray** (1832-1916) suele ser el primero, cuando no el único, con que tropieza el lector que en historias escritas por extranjeros lee la de nuestro drama moderno. En España, abandonado al vaivén de su propia suerte, el nombre de Echegaray es ya a estas horas poco más que un curioso y viejo recuerdo. El anuncio de una cualquiera de sus obras en los carteles teatrales de Madrid reviste toda la grave solemnidad de las resurrecciones literarias. Quiera Dios que el recuerdo dure aún bastantes años.

De todo pudo haberse acusado al señor Echegaray menos de falta de personalidad dramática. Para reconocer uno cualquiera de sus dramas basta con leer el título, son títulos echegarayanos: *O locura o santidad, En el puño de la espada, El poder de la impotencia, La escalinata de un trono, La muerte en los labios, Lo sublime en lo vulgar*... Todo lo demás del drama, las acotaciones inclusive, es igualmente echegarayano, igualmente grandioso, frenético, delirante. Si el señor Echegaray hubiese tenido el genio de Esquilo, habría sido tan dramaturgo como Esquilo, por lo menos. Su drama es un formidable Prometeo: un Prometeo angustioso, pasional, epiléptico, encadenado al escenario del

teatro. Sólo un gran actor, un actor grande, puede representar ese formidable Prometeo. Libertarlo de su Cáucaso, eso no puede hacerlo ni el señor Echegaray.

Dígase lo que se quiera, otros habrán escrito mejores dramas o mejores tragedias; más grandiosos, más impresionantes, más arrebatadores, ni Esquilo ni Shakespeare los han escrito. Nada le falta al del señor Echegaray para ser un gran drama más que ser un drama verdad. Bien hizo la Academia de Estocolmo en distinguirlo con la mitad del premio Nobel (año de 1904), y mejor hubiera acertado concediéndoselo por entero.

Menos aun que de falta de personalidad dramática puede acusarse al señor Echegaray de falta de españolismo, de ese españolismo castizo de que los españoles castizos de hoy se muestran tan orgullosos y tan celosos defensores, y con sobrada razón, como los habitantes del Nilo de sus gloriosas momias. El drama del señor Echegaray es clásicamente español, español por los cuatro costados: lenguaje, caracteres, intriga, desenlace. "Only a Spaniard could have written that", que dice, acaso con poca razón, Fanny Hale Gardiner, o por lo menos, "Only a Spaniard could accept or enjoy it" (*). Y aquí el crítico vacila entre hacer la crítica de un pueblo y de un arte, o hacer la crítica de un autor y de una obra. ¿Quién crea a quién? ¿El individuo al grupo? ¿El grupo al individuo? ¡Impenetrable misterio del generar se humano! Individuo y grupo aparecen arrastrados p la misma indomable fuerza. Esta fuerza no cesa actuar un solo día en la historia del pueblo y d

(*) "Sólo un español podía haber escrito eso..." "Sólo un espa podía aceptarlo o con él distraerse."

literatura del pueblo español. A veces parece, desgraciadamente, agotarse, disminuir al menos, pero no, no se agota: retarda su actuación para adquirir nueva energía, y otra vez, a tiempo o a destiempo, vuelve a aparecer, arrolladora, invencible. Desde Juan de la Cueva hasta Lope de Vega, desde Lope de Vega hasta Calderón, desde Calderón hasta los románticos, y desde los románticos hasta el señor Echegaray, es una línea recta, una descendencia por línea recta de varón. Sobrevive y revive en la del señor Echegaray toda la dramaturgia española clásica y romántica, antigua y moderna. Semejante lenguaje poético, igual gusto por lo brillante y efectista, mismo convencionalismo en la intriga y en los recursos, idéntica falsedad en las situaciones y en los caracteres. Es un genio representativo de la raza: un dramaturgo nacional, tan nacional como el mismo Tubal, el quinto hijo de Jafet, que fué, dícese, el que pobló España.

¿Qué caracteriza toda esta dramaturgia? Su realismo. Y la característica de este realismo es su falsedad. Es el principio de nuestra historia y de nuestra vida. Lope y Calderón no falsifican más que a medias la realidad espiritual y material de la sociedad en que viven; lo que está totalmente falsificado y falseado es la misma realidad, las costumbres, los sentimientos, las ideas, las personas. No obedecen éstas a sentimientos humanamente naturales; no se abandonan a la natural espontaneidad de un sentir humano. Lo que hacen es sacrificar esa natural espontaneidad del sentir a fórmulas convencionales, a prejuicios de clase y de raza. La definición más sintética de España podría ser la de un pueblo que jamás ha llegado a sincerarse consigo

mismo. Todo ese decantado honor caballeresco, eje de nuestra dramaturgia, no es sentimiento natural alguno; es una simple teoría: una teoría falsa contra la que sus mismos defensores protestan y contra la que en cincuenta mil ocasiones proceden, casi siempre que pueden hacerlo impunemente (poco caballeresco). Un Molière en la España siglos XVI y XVII habría escrito una graciosa comedia sobre esa fantochería caballeresca de nuestros amables y amados bisabuelos. Sus personajes no serían seguramente hombres ni mujeres; serían marionetas articuladas, rígidamente articuladas; pero serían marionetas cómicas; no serían las marionetas trágicas que nos ha dejado Calderón. Nuestra dramaturgia calderoniana sería lo que debió haber sido, lo que en realidad es: una entretenida comedia de fantoches, y no sería lo que no puede ser: un drama humano. Es ésta una dramaturgia de excepción, intraducible en lenguaje humano, e intrasplantable en territorio humano. Y esto no, decimos, porque los dramas de Calderón falseen la realidad social, sino porque lo falso es la misma realidad espiritual y material de la sociedad en que esos dramas nacieron, en ellos presentada y representada.

Ocurre algo verdaderamente desconcertante en la representación teatral de uno de estos dramas trágicos de Calderón o de Echegaray en España. Lo desconcertante consiste en que siendo todo el drama falso desde el principio hasta el fin, desde el lenguaje hasta la acción; no obedeciendo a ninguna ley o norma de verdad interior, psicológica, humana; más aún, contradiciendo todo natural sentimiento humano y toda verdadera pasión, responde, sin embargo, exactamente

a la manera de ser, a los gustos, ideas y convenciones del público que en el teatro asiste a la representación. Aquellos héroes y aquellos actores son estos espectadores, idénticas sus pasiones y sus acciones, sus simpatías y sus antipatías. ¿Qué quiere decir sino esa popularidad de Echegaray a fines del siglo XIX, igual que la de Calderón a principios del XVII? ¿Qué esos aplausos de la multitud y esas alabanzas de la crítica? ¿Y qué quiere decir luego la absoluta imposibilidad psicológica y artística de trasplantar uno cualquiera de esos dramas a un escenario extranjero? Más todavía: ¿qué quiere decir luego esa imposibilidad psicológica y artística de sostener a uno de esos *genios* dramáticos en el escenario *español* más de los diez o quince años que tardan en pasar él y su generación? Ningún país del mundo tiene la cantidad de drama (y de lo demás) muerto que España. Los diez dedos de las dos manos, si no sobran los cinco de una, bastan para contar el número de piezas representables hoy día entre los cientos y cientos de las que en la España clásica y moderna se han escrito. Todo ello es prueba de una común falsedad espiritual; digámoslo claramente, ya que por rodeos lo venimos diciendo: de una incultura espiritual y de una completa irracionalidad sentimental. No muere este drama por sus defectos técnicos; técnica es lo que sobra; muere por... porque no llegó a nacer. "No le debemos" (a Echegaray), dice el más moderno crítico Manuel Bueno, "una emoción, no nos ha revelado un aspecto interesante de la vida del espíritu, no disipó ninguna de nuestras dudas sobre el destino de la humanidad, ni trajo una tregua de sosiego a nuestras almas inquietas." Pues éste fué el dramaturgo

que entusiasmó al pueblo español por años y años, el mismo a quien admiraron críticos de antaño, críticos del fuste de Clarín. Lo más parecido que conocemos en deformación sentimental y en falsedad humana a este drama español, es el cinematógrafo norteamericano. La diferencia consiste en que a los norteamericanos les da por las soluciones morales y felices, y a los españoles les da por las soluciones trágicas.

No hay que devanarse los sesos para clasificar al señor Echegaray: es un romántico rabioso, y romántico rabioso es todo su teatro. La dramaturgia romántica no se interrumpe, ya decimos, en la literatura española. Nace en el siglo XVI, florece y fructifica en el XVII, retoña en el XVIII, reverdece a principios del XIX, y fructifica una vez más a fines del mismo siglo XIX y principios del XX, en el árbol frondoso del teatro echegarayano.

Si alguna diferencia existe entre el romanticismo de los románticos y el del señor Echegaray, consiste en ser el de éste más de casa, más nacional, más calderoniano. En último término, todos tres romanticismos se parecen grandemente. El punto de contacto, de identidad, es su común falsedad. Es una dramaturgia de imaginación (en el peor de los sentidos), despegada de lo que por realidad cabe humanamente entender en todas partes, desprovista de verdad interior. Una dramaturgia sin alma, sin vida: una dramaturgia mecánica, teatral. Busca lo brillante y efectista de las situaciones, el oropel escénico; jamás llega al fondo de las cosas: no es oro, es *doublé*. Todo en ella gravita hacia fuera, hacia el espectador. Si se habla es para que el espectador *oiga;* si se obra es para que el espectador *vea*. Y

si se habla para que el espectador oiga, y si se obra para que el espectador vea, es para que el espectador apruebe, grite y aplauda; para que apruebe aplaudiendo y para que aplauda gritando. Es, en efecto, una dramaturgia de vista y de oído, una dramaturgia de taller, hecha.

Telesforo.—¿Qué más quieres?
Antonio.—Que me digas con franqueza la impresión que produjo el drama.
Telesforo.—Hombre, la impresión que puede producir al pronto un drama de esas condiciones. ¡La estupefacción!
Antonio.—¿La admiración has dicho?
Telesforo.—No: la estupefacción.

¿Quiso el señor Echegaray definir en estas palabras de una de sus más entretenidas piezas—*Un crítico incipiente*—el efecto de toda su dramaturgia? Si lo quiso, acertó; y si no lo quiso, acertó aún más y mejor. Pero no solamente acertó en esto; acertó también en aquello de: "No puede negarse que hay (en el drama) fantasía... o por lo menos algo así como una visión fantástica."

Ni buscadas adrede se encontrarían palabras que mejor definan el drama echegarayano. Lo que se dice fantasía, verdadera fantasía, fuerza creadora, real y poética, no lo que por tal—absurdos de cabeza desequilibrada—acostumbra vendérsenos en los libros de crítica diaria, hay poca en el drama echegarayano. Pero sí hay, en cambio, una enorme y estupenda visión fantástica, una constante alucinación dramática y poética. Y en cuanto a efecto, el más natural, directo, fatal, es, no la admiración, sino la *estupefacción*.

El drama echegarayano puede definirse como un drama de visiones, o si se prefiere, de situaciones. Y en este sentido, en uno de sus aspectos—técnico y final—, el señor Echegaray es poco español, por lo menos es poco lopesco. Es todo lo contrario de Lope de Vega. Para el "Fénix de los Ingenios", escribir un drama es empezar a andar sin saber adónde va (algo que no sea el final adonde va siempre): un ir al tun tun. Por eso, lo mejor, lo único aceptable de cada una de sus piezas es la escena particular, el momento presente, *cuando* el poeta se siente inspirado. Para el señor Echegaray, escribir un drama es saber adónde va sin saber cómo ni por dónde ha de ir. Por eso, lo mejor, lo único aceptable de cada una de sus piezas es el fin que el dramaturgo se propuso, el término del viaje, la intención. De la combinación de los señores Lope de Vega y Echegaray, de la combinación, que acaso no pase de mezcla, del instinto dramático de aquél con la visión dramática final de éste, puede resultar el señor don Pedro Calderón de la Barca.

Dícese que el señor Echegaray continúa el drama de Calderón. Es verdad en más de un sentido. Por ejemplo, en la intervención del tema y recurso caballeresco del honor, en los conflictos entre dos deberes o entre un deber y una pasión, en los delirios líricos de su poesía. El bueno de Segismundo, de *La vida es sueño*, para hablarnos de su condición, hace un inventario zoológico. El no menos bueno Fernando de *La esposa del vengador*, para decirnos, o lo que es lo mismo, para no decirnos si su amor es o no es correspondido, necesita también acudir al arca de Noé:

Pregúntales a las aves,
si el aire cruzar les viste,
el camino que trazaron;
a los peces, en el mar,
pregúntales, al pasar,
la estela que en él dejaron;
quizá puedan responder
qué es del aire y las espumas;
pero saber no presumas
si hay amor en la mujer.

Y el golpe de remate:

¡Ni cariño, ni pasión,
ni tu llanto, ni tu queja,
traza, rastro, huella deja
en su móvil corazón!

Por si esto no es bastante, oigamos una declaración de amor *(La esposa del vengador)*:

Carlos (a Aurora)

Vi tu lloro,
y tus tristezas imito.
¿Ves, bajo el líquido velo
de su linfa, cómo el lago
pinta con sumiso halago
sombras y luces del cielo?
¿Lo ves brillar con azul
purísimo y trasparente,
cuando de oriente a poniente
los aires tienden su tul?
¿Lo ves en la noche oscura
negro como el cielo mismo,
imitando aquel abismo,
el abismo de la altura?
El refleja el rojo sol,
y en sus ondas peregrinas
él refleja las neblinas
y refleja el arrebol.

Pues como el lago sereno,
luz y sombra reverbera,
y de la celeste esfera
la imagen lleva en su seno,
¡yo reflejo tu dolor,
yo reflejo tu placer,
y en el fondo de mi ser
llevo el cielo de tu amor!

¡Cuánta pasión y cuánta poesía! Como decíamos ayer. Y como decíamos ayer:

Y aquí agrega el narrador
que, desde aquella jornada,
todo Moncada en rigor,
en el puño de su espada
lleva el sello de su honor.

Si se quiere algún *Médico de su honra*, cerca está el Pablo de *Mariana*.

¿En qué año del Señor, 1635 ó 1875, se escribieron estos versos? (Rodrigo encuentra en su casa a Fernando en compañía de la joven Laura, lo cual, ya se sabe, constituye gravísimo peligro para el honor de la doncella. ¡Qué pobreza haber nacido hombre! ¡Y qué miseria haber nacido mujer!—Rodrigo a Fernando, *En el puño de la espada):*

Pero aun así, pobre loco,
con nueva razón te arguyo:
si el honor de esa mujer
tu propio honor ha de ser,
cúidalo como a honor tuyo
y también como a honor mío;
las hembras de mi linaje,
ni al mismo sol vasallaje
rinden; que el sol es sombrío
si al resplandor se compara
de su virtud y pureza.

.....

Si sombra de liviandad,
siquiera en el pensamiento,
tan sólo por un momento
manchara la honestidad
(atended y no os asombre)
de hembra soltera o casada
de la casa de Moncada,
o que llevase este nombre,
en sangre del corazón,
esposo, padre o hermano,
o ella misma con su mano
ahogara su tentación.

¡Espectros, espectros! ¡Y qué metáforas y qué versos! ¡Todo se perdió en Pavía menos el honor!

No los necesita el ingenio de don Pedro Calderón de la Barca para brillar en toda su gloria; pero si los necesitase podría atribuírse varios de estos dramas en verso y tal cual otro en prosa de los del señor Echegaray. Cada cosa, sin embargo, encaja en su tiempo, y ni el de Calderón es el de Echegaray, ni el de Echegaray es, aunque lo parece, el de Calderón. El drama de éste último tiene, por falsa que pueda ser, una base social, ética y religiosa: es el drama de su tiempo. Si en él hay exageración, como seguramente la hay, es exageración en línea recta. Sus héroes, por otra parte, más tienen de víctimas de la sociedad en que viven, que de vengadores de sus imposiciones. Protestarán contra ella; en definitiva, de ella forman parte y en ella procuran ajustarse. Igualmente, sus pasiones, su total manera de ser, de sentir y de obrar está subordinada a la ética social que se les impone; digamos, sus pasiones son prejuicios, opiniones sociales. Por exagerados que sean, no dejan de ser seres equilibrados, según la fórmula de equilibrio, harto desequilibrada, de

su tiempo. Desligar al individuo de la sociedad, exaltar aquél a expensas de ésta, a ella oponerlo, sublimarlo y deformarlo, justificándolo todo por la pasión irracional: ésta fué principalmente la obra del romanticismo del siglo XIX. Obra suya fué no menos la total reducción de la vida a tema lírico y dramático, y si no dramático, melodramático. Esta influencia romántica es aún más visible en el drama del señor Echegaray que la influencia de Calderón. Lo es, ante todo, en la atmósfera de sombrío melodramatismo en que se desarrollan obras como *La esposa del vengador* (1874), *En el puño de la espada* (1875), *En el seno de la muerte* (1879), *La muerte en los labios* (1880), no precisamente históricas, sino de escuela, de *época*. El mismo verso de las tres primeras recuerda más a los García Gutiérrez y colegas románticos que a Calderón, aunque a éste pueda referirse en última instancia el de todos ellos. Versos como los anteriores y como los siguientes (Jaime ha descubierto que su mujer, Beatriz, y su medio hermano, Manfredo, se aman y va a tomar venganza de ellos—*En el seno de la muerte*—:

Jaime (a Beatriz).

Acércate, Beatriz; ven a mis brazos,
esposa de mi amor, luz de mi cielo;
la de la tersa frente alabastrina,
la del nevado y pudoroso seno,
ven a mí: más aún.
Quiere tu Jaime,
de esa antorcha contar a los reflejos,
sobre tu suave cutis nacarado,
de tu amante feliz todos los besos.

Versos como éstos, decimos, son de inspiración de factura completamente románticas. Completament

romántica es también la relación de media hermandad entre Jaime y el amante de su mujer, Manfredo; la desilusión de aquél y su venganza de su hermano y de sí mismo—muerte de los dos. No menos romántica es la venganza que el Carlos de *La esposa del vengador* toma, matándolo, del matador de su padre, seguida de su enamoramiento de la hija del muerto, seguido a su vez de la muerte de Carlos por propia mano y en sacrificio de su amor. Lo mismo la muerte del hijo para ocultar la deshonra de su madre—*En el puño de la espada.* Románticos son los golpes de melodramatismo efectista en que abundan todas estas piezas, como las revelaciones súbitas de paternidad—*En el puño de la espada, La muerte en los labios.* Románticos son, finalmente, todos estos héroes, hombres y mujeres, los Conrado, Carlos, Fernando, Jaime, Margarita, Aurora, Beatriz, etc., con sus amores y odios hasta la muerte, con su desquiciamiento pasional, o lo que sea. El concepto mismo del honor sufre una transformación, en el sentido de que se idealiza más y se hace más subjetivo, hasta dar en el suicidio del ofendido, es decir, en la desilusión y el suicidio románticos.

Dentro de este grupo de dramas románticos ha de incluirse también el que pasa por ser, y sin duda alguna es, la obra maestra del señor Echegaray: *El Gran Galeoto* (1881). Ernesto es un héroe romántico de una sola pieza, lo es hasta en su condición de huérfano y desamparado. Y tan románticos como Ernesto son Julián, su protector, y Teodora, la joven esposa de Julián. Es también un drama de honor y de duelo, de honor y duelo románticos. Es un drama de protesta social y es, finalmente, un drama en verso romántico. Esto último

es un defecto grave, tanto más grave cuanto que el verso, no obstante ser de lo más mesurado que salió de su pluma, es del señor Echegaray. Es lástima, porque sin ser la obra cosa extraordinaria, es un drama aceptable, cuando menos. Es un drama de pasiones, pero de pasiones humanas, fuertemente sentidas y razonablemente desarrolladas. Son verdaderos hombres y verdaderas mujeres los caracteres que el dramaturgo individualiza frente a la masa social, y son, por su nobleza de alma—Ernesto, Julián, Teodora—simpáticos, a pesar de lo que en ellos pueda haber de convencional. Tanta o más verdad hay en la acción que la sociedad está llamada a ejercer en la totalidad del drama. Ya se sabe cuál es: Ernesto, recogido por Julián en su casa, siente por Teodora un afecto, se dice en la obra, de hermano, el mismo que Teodora siente por Ernesto. La sociedad, sin embargo, en todo lo que esta palabra tiene de indeterminado, que no es ni esta ni aquella persona, ni Pedro ni Juan, sino que es... eso: la sociedad: palabras habladas al oído, miradas de inteligencia, gestos expresivos, sonrisas maliciosas, todo ello sin origen conocido, sin autor responsable, entiende esa relación entre Ernesto y Teodora en el sentido en que es frecuente entender la relación entre un hombre y una mujer jóvenes. Esta concentración del efecto de lo que en la socidad es vago e incógnito en un drama de almas, individualizado en el interior de una familia, es lo mejor y lo más nuevo de la obra. La calumnia de la sociedad irresponsable adquiere, dentro de la verdad, proporciones dramáticas. El resultado es que la calumnia favorecida por circunstancias que en sí mismas son, es verdad, inocentes, pero que apa-

rentemente condenan a los dos jóvenes, halla cabida en el corazón de Julián. Y como resumen final la muerte de éste, a consecuencia de un duelo tenido con uno de los calumniadores, cuando aun creía inocentes a Ernesto y Teodora, y falsamente persuadido luego de su culpabilidad; la venganza de Ernesto, también en duelo, del mismo calumniador que hirió a Julián, y que esta vez resulta muerto; y como última consecuencia, la unión definitiva de Ernesto y de Teodora cuando, creyéndolos todos culpables, no pudiendo convencer a nadie de su inocencia, se ven acusados e insultados. La sociedad, *El Gran Galeoto,* los ha juntado en relación amorosa, como juntó—el libro leído y el autor que lo escribió—en la comedia dantesca a Paolo y Francesca. Sobre la sociedad carga, pues, la responsabilidad de la tragedia por ella inspirada, aunque alguna pudiera corresponder también al tierno amigo y a la tierna esposa, o por lo menos al autor del drama. Porque si bien es verdad que la acción es sencilla y clara y está bastante naturalmente desarrollada, también lo es que para llevarla al deseado término echa mano de recursos tan manoseados y tan falsos como los duelos y las sorpresas de visita y de escondite.

Pero bien que el romanticismo nutre el drama echegarayano en sus mismas raíces, no lo alimenta del todo. No en vano habían pasado algunos años desde los últimos espasmos teatrales del romanticismo hasta los primeros del teatro del señor Echegaray. Entre unos y otros había surgido el drama de ideas, social y moral, el drama de tesis. En el drama, igual que en la novela, lo que ahora valía era el así dicho realismo y el así dicho naturalismo, como si dijéramos, el descenso a tie-

rra del romanticismo idealista. Y lo que el señor Echegaray hace es incorporar al esqueleto de su drama romántico la tesis, o algo de la tesis, del drama realista y naturalista. Lo que de esto resulta es bastante complejo. En lugar del verso aparece la prosa, pero la prosa sigue participando del énfasis lírico, grandilocuencia y estremecimiento pasional del verso. Poca o ninguna diferencia hay entre versos del tipo de los ya citados y prosa como la que sigue:

Y yo juré y bese sus cabellos blancos; y ahora mismo, cuando le digo a usted que abandone a Enriqueta, siento que aquellos cabellos blancos se me pegan a los labios, como si quisieran coser con hilos de plata estos labios perjuros, como si quisieran helar con su hielo de muerto mis palabras impías.

.....

Levantó usted la vista, la fijó usted en mí, y su fisonomía de usted había cambiado. Su primera mirada había sido como un rayo de sol que cae sobre una gota de lluvia y se hace iris. Su segunda mirada era como ese rayo de sol que se desvía, y cae sobre un nubarrón negruzco, y se convierte en cárdeno reflejo.

En resumen, tanto monta matarse en verso por el amor de una madre y para salvar su honra—*En el puño de la espada*—, como matarse en prosa por el amor de un hombre y para salvarlo de la deshonra—*Mancha que limpia*—. Ni siquiera ganamos con el cambio más que pasar de un mediano versificador a un mediocre prosista. Nada más ganamos tampoco en la verdad de los caracteres, salvo una que otra excepción. Son las mismas creaciones imaginarias, los mismos hombres y mujeres víctimas de una pasión o de una idea (de una enfermedad, diríase); seres que rayan en la frontera de lo anormal, histéricas, maniáticos, degenerados, etc.

Esto mismo, juntamente con lo que parece atrevimiento en varios de los problemas y en varias de las situaciones dramáticas, presta a algunas de las piezas del señor Echegaray un aire de naturalismo, en el sentido en que es frecuente entender esta palabra, pero de un naturalismo tan irreal y tan falso, tan de escuela e imaginativo, como el idealismo de sus caracteres y dramas plenamente románticos. Y aquí nos parece tocar en el punto vulnerable del arte echegarayano. Netamente expresado consiste en que el señor Echegaray es poco dramaturgo. Es un matemático, y es, sobre todo, un ingeniero. Sus dramas, casi sin excepción, y por lo que a los pesonajes se refiere, son abstracciones matemáticas; y son, por lo que a la técnica respecta, construcciones de falsa ingeniería. No carece el autor, es cierto, de visión dramática; y su arte no es, según ya dijimos, otra cosa que una serie de situaciones dramáticas, no exentas a veces de imaginación y de poesía. De lo que sí carece es del poder de animar con la fuerza convincente del sentimiento y de la lógica los personajes concretos que en la situación dramática intervienen y los recursos o medios que a ella nos conducen. No resulta la falsedad de los caracteres echegarayanos de que sean superiores a los demás hombres y mujeres, ni siquiera de que sean distintos de éste o de aquélla. Resulta de que son, como los caracteres de los románticos, seres de excepción, productos anormales. Y resulta de que son, en otro sentido, y como muchos de los de Calderón, puros símbolos, falsas abstracciones. Son la coquetería femenina e histérica—*Mariana;* la degeneración alcohólica—*El hijo de don Juan;* el deber moral y caballeresco—el Lorenzo de *O locura*

o santidad; el sacrificio amoroso femenino—la Matilde de *Mancha que limpia;* la hipocresía audaz y egoísta—el Plácido de *A fuerza de arrastrarse,* etc. Son los mismos hombres y mujeres que los de sus piezas rabiosamente románticas, antes citadas, con el añadido de una idea o pasión social o moral; con la carga a cuestas de una tesis. Esta pesa demasiado, y el resultado es que los caracteres caen aplastados bajo ella. En último término no es el carácter el que arrastra la tesis; es la tesis la que arrastra al carácter. La tesis, siendo fija, desde la concepción hasta el parto, ni la tesis ni el carácter son objeto de estudio que valga la pena. La inflexibilidad es característica de toda la dramaturgia echegarayana. "Concebida una idea dramática", dice Calixto Oyuela, "la desarrolla, anuda y desata con arreglo a una ley inflexible sugerida por su poder de abstracción, sin tener en cuenta las mil y mil modificaciones y desviaciones que la naturaleza, infinitamente varia y caprichosa, le haría experimentar, aun en el supuesto de que dicha idea fuese originariamente exacta. El arte de Echegaray es un arte rígido en su esencia, y como nada hay menos rígido que la naturaleza humana, el arte de Echegaray viene a ser fundamentalmente falso."

Cada uno de sus dramas es un imperativo categórico tan imperativo y categórico como cualquier drama de Calderón. No es éste ciertamente un drama que se hace es un drama ya hecho, muerto en el claustro materno Lo que en el camino pueda encontrarse, cuanto en e proceso dramático pueda ocurrir, es irrelevante. Es má que irrelevante: es un estorbo que impide al autor llegar más antes y más directamente a su fin. ¿Cómo ven

cer ese obstáculo? ¿Cómo dar la impresión del conflicto y del esfuerzo de voluntad necesarios para que haya drama? ¿Y cómo triunfar de ese conflicto? Aquí entra todo el viejo repertorio de situaciones y recursos de la anticuada dramaturgia: dos hombres que aman a una mujer y una mujer que ama a dos hombres; el monólogo del héroe que lucha entre dos deberes o un deber y una afección; el documento delator y la carta salvadora, la sorpresa inverosímil, etc., etc. Por tales medios se hacen y deshacen las situaciones dramáticas, y por tales medios, que no conducen a ninguna parte, se llega a la situación y desenlace finales (*). El señor Echegaray no se para en barras. En *Mancha que limpia,* y después de una ridícula prueba de maternidad (el consabido papel), una mujer, Matilde, es acusada de la peor falta de que puede ser acusada una doncella. Quien la acusa es la hipócrita Enriqueta, y el hombre con quien la acusa de tener relaciones íntimas es Julio, el propio amante de Enriqueta. Por causa de la acusación, Matilde ha perdido al hombre que se disponía a hacerla su esposa—Fernando—. En el drama hay un sujeto—Justo—que apenas cree sea verdad la acusación lanzada contra Matilde, y que positivamente cree en la hipocresía y falsedad de Enriqueta. Es amigo y es defensor de Matilde, a la cual, con mil amores, querría salvar. Tiene en su poder una carta—¡venga de cartas!—dirigida a Fernando, para serle entregada antes de contraer matri-

(*) El mismo Echegaray dió en un soneto la fórmula de su composición dramática:

Escojo una pasión, tomo una idea,
un problema, un carácter y lo infundo
cual densa dinamita, en lo profundo
de un personaje que mi mente crea, etc.

Del folleto de Antonio Gallego y Burín (Bibliografía).

monio con la mujer—Enriqueta—que ha calumniado a Matilde. Justo no tiene el derecho de ignorar que de esa carta depende el éxito o fracaso de la proyectada boda entre Fernando y Enriqueta. En efecto, la carta es de Julio, y en ella se descubre toda la verdad: que la amante de Julio no es Matilde, sino Enriqueta (váyase notando la intriga de capa y espada. ¡A fines del siglo XIX!). Pues bien; ese sujeto tan Justo se guarda la carta en el bolsillo ¡durante dos días! "Estoy dudando desde hace dos días: mira si es fecha." ¡Hasta al autor le parece absurdo! Más; cuando se decide a entregar la carta a Fernando, lo hace en el preciso momento en que Fernando y Enriqueta se dirigen juntos hacia el altar, ni más ni menos que para que Enriqueta evite, como lo evita, que Fernando lea la carta. Y todavía, antes de entregarla, le oímos decir a nuestro tan Justo sujeto: "He estado vacilando hasta este momento..., y he luchado con mi conciencia..., y, al fin, me he decidido a dártela (a Fernando)." Entendámonos, señor Echegaray: si ha vacilado en dar la carta y si ha luchado con su conciencia, ¿por qué ha sido? ¿Porque creía la carta inocente e inofensiva para Enriqueta? Absurdo. ¿Porque sabía que la carta restituía las cosas a la verdad? ¿Y para conseguir eso se lucha con la conciencia? ¿Se toma una actitud de Pilatos? ¡Extraña moralidad la del drama del señor Echegaray! ¡Y para eso *O locura o santidad!* ¡Y para eso dar a *Mancha que limpia* un significado y carácter moral! ¡Y para eso predicar a tajo y a destajo el deber imperativo! Resultado: Fernando, no habiendo leído la carta, y Enriqueta, sabiendo lo que la carta dice (y porque lo sabía impidió a Fernando leerla), se casan. Pero éste no es el

solo resultado que el señor Echegaray va buscando. El resultado es que, habiendo quedado la carta sobre una mesa (nada más natural que dejar sobre la mesa una carta que dice en el sobre: "Suplicada con todo encarecimiento: para don Fernando, antes de su boda"), Matilde se hace dueña de ella; y ahora, para llegar al resultado que el señor Echegaray ha venido buscando, es Matilde la que, al volver los desposados del altar, hace leer a Fernando la carta. Fernando, deshonrado. Matilde, enamorada de Fernando, sin esperanza de ser nunca su esposa. Enriqueta, la deshonra de Fernando y la usurpadora del amor de Matilde. Desenlace: Matilde, en aras de su amor, para libertar a Fernando de su deshonra, mata a Enriqueta. Cosa más natural y más lógica, más fatal, ni el agua que corre río arriba.

Ya se ve lo que en este drama significa una carta que va y viene, que se deja abandonada y que, al fin, se lee. Lo mismo, en *O locura o santidad,* todo el drama gira alrededor de un documento, ahora exhibido, ahora escamoteado. En *El hijo de don Juan,* en lugar de la carta o documento, es el casual y embrollado encuentro de dos caracteres, el enfermo y el doctor. Estamos en la tragedia antes ya de que la tragedia—la enfermedad del enfermo—empiece.

A falta de una conducción lógica y razonable del drama, lo que tenemos son situaciones de efecto. Lo inexplicable es cómo llegamos a ellas. Luego, una vez creadas, la situación nos absorbe. El señor Echegaray maneja el melodramatismo a la perfección (excepto en la parte detectivesca, técnica). Declamaciones sonoras, abrazos delirantes, estallidos de amor, de epilepsia y de locura; latigazos de honor caballeresco; elu-

cubraciones de ética social e individual; padres que se arrodillan y madres que lloran ante sus hijos; muchachas tísicas que tosen el microbio de la degeneración sobre el espectador; loqueros de mirada extraviada; duelos y venganzas; jóvenes que se idiotizan al lucir del sol... "¡Dame el sol!... ¡Madre..., madre..., madre! ¡El sol! ¡Por Dios!... ¡Por Dios!... ¡Por Dios, madre, dame el sol!"

No sólo en este drama—*El hijo de don Juan*—hubo de sentir el señor Echegaray la influencia de Ibsen. Pudo también sentirla, como indica Goldberg, en *O locura o santidad* (1877), cuyo Lorenzo, sacrificándolo todo, intereses y familia, al deber rígido, quiere ser una especie de Brand. ¡Pobre Brand! No el de Ibsen, sino el Lorenzo del señor Echegaray. Otro héroe romántico y melodramático, otro cerebro caldeado de los muchos que desfilan por el teatro echegarayano. Examinado un poco de cerca, nos parece, ¿lo diremos?, un chico de la escuela, e íbamos a decir otra cosa. En *O locura o santidad,* igual que en varios otros de sus dramas, propónenos el señor Echegaray un problema y un ideal éticos, ideal al cual se subordina toda la pieza. Trátase aquí del ideal representado por el deber moral en toda su absorbente exigencia, en toda su indeclinable autoridad. Un hombre—Lorenzo—ha heredado un nombre y una fortuna que no son suyos, pues tampoco eran suyos los que pasaron por ser sus padres. Esto es lo que Lorenzo descubre ahora, por declaración que le hace su verdadera madre, Juana, la mujer que pasó por su nodriza. Hay, pues, por parte de Lorenzo una usurpación de estado civil y de intereses. ¿Qué hacer? La ley del deber es imperativa: restituir a los

herederos legítimos el nombre y los bienes que les fueron usurpados. Y esto es lo que representa Lorenzo, esto es Lorenzo: el deber personificado. Pero no es esto, no. Ni el drama es tampoco lo que el señor Echegaray quiere hacer parecer. Es un drama de *honor,* un drama de honor caballeresco y romántico. Y aquí entra lo cómico de la obra, lo cómico, no lo trágico, pues lo que de trágico hay es falso.

Lorenzo es un *sabio,* así como suena; y a su sabiduría aluden todos sus allegados. ¿Qué va a hacer este sabio? Por de pronto, al enterarse de la verdad del caso, volverse un atolondrado y melodramatizar la situación: "¡Yo! ¡Yo! ¡Yo (romántico declarado) no era!... ¿Qué dice? (el papel en que la supuesta madre hace la revelación)... ¡Yo no era su hijo! ¡Yo llevo un nombre que no es mío! ¡Cuarenta años ha que gozo bienes ajenos! ¡Yo lo he robado todo!... ¡Posición social, apellido, riquezas! ¡Todo! ¡Todo!" Calma, por Dios, señor don Lorenzo: usted no ha robado nada, absolutamente nada. Siempre hay alguien que roba para nosotros. Pero don Lorenzo está en un grave conflicto: de una parte, el deber que le obliga a la restitución; de otra parte, el dolor que le causa tener que arruinar a su mujer y a una hermosa hija, Inés. Contemplando la cabeza de la doncella (¡oh, la cabeza de una doncella!), exclama: "¡Qué hermosa eres! ¡Imposible parece que tú no puedas más que la *ley del honor!*" Un sabio—la ley del honor. Sepamos qué es el honor para este sabio. Su hija, la doncella de la linda cabeza, quiere casarse con un joven de la aristocracia. Don Lorenzo encuentra esto imposible. "¡Imposible, sí!... Porque no soy Avendaño; porque mis padres no

eran mis padres; porque esta casa no es mi casa; porque no puedo darte, hija de mi alma, más que *un nombre escarnecido y manchado...*" Ya el sabio se nos ha transformado en hidalgo. Y dale que le darás alrededor del nombre y alrededor de la honra. Dale que le darás al melodramatismo: "Y en tanto nosotros (él y su mujer), sin recursos, sin nombre, sosteniendo en nuestros brazos una hija moribunda (lágrimas del espectador), porque Inés morirá, tú me lo aseguras, iremos solos y desamparados... No; dije mal. Blasfemé. Iremos con la honra entera, con la conciencia tranquila, alta la frente, y Dios con nosotros." Dios con todos, señor don Lorenzo. Vengamos ahora al lenguaje y casuística de este buen hidalgo.

Don Lorenzo.—Pero aguarda..., no..., mis ideas se confunden... ¡Un torbellino de fuego gira dentro de mi cráneo! Sin embargo, aun así comprendo que no basta renunciar a los bienes que poseo; es preciso que diga por qué renuncio a ellos.

Angela (su esposa).—**¡Lorenzo!**

Don Lorenzo.—De otro modo devuelvo materialmente bienes también materiales, es verdad; pero sin reconocer el legítimo derecho de las personas a quienes he despojado; restituyo, pues, traidora y cobardemente, y a la sombra de otro derecho artificioso y vano, que para comodidad mía y beneficio de mi familia yo forjé con malas artes, lo que debí restituir en toda su integridad.

Angela.—¡Cuántas palabras altisonantes, Lorenzo! (¡Ahí, señor Echegaray; ahí le duele!)

Don Lorenzo.—Al conservar un nombre que no es mío, soy un miserable ladrón, es preciso decirlo por más que la palabra me queme los labios... Hay que decir la verdad, toda la verdad, en voz alta, suceda lo que quiera.

Dos preocupaciones tiene nuestro sabio-hidalgo: decir y hacer las cosas de manera que se entere todo el mundo, y que para hacer esas cosas tenga que vencer

una oposición. Lo insoportable para él es hacer lo que su mujer, pobre ignorante, le recomienda: "Cumple como hombre honrado; pero en silencio, con prudencia, sin ruido, sin ostentación, sin escándalo." Don Lorenzo no puede hacer eso; eso lo haría cualquiera ignorante. Don Lorenzo es un sabio, y lo que más le interesa a un sabio es restablecer públicamente la legitimidad de un nombre patricio, devolviéndoselo a quien le pertenece. "¡Ah, miserables sutilezas, a las que sacrificas la vida de Inés!", exclama, desesperada, su mujer. Pero es claro, la mujer de un sabio no está obligada a ser sabia. Su otra gran preocupación es, decimos, que haya quien contradiga su voluntad de restitución. No en vano y, como quien dice, a palo seco se ha de practicar el deber. He ahí por qué el pobre sabio se desespera al ver la calma de los que lo rodean: "¡Ah! ¡Esta conformidad! ¡Hubiera preferido... que me resistieran..., que luchasen!" Naturalmente, como que sin ese gesto de heroicidad hidalguesca todo el deber moral no vale tres cominos. Esta es nuestra moralidad caballeresca siglos XVI y XVII. En público, cuando es atacada, y cuando alguien nos ve, hay que dar la vida por una mujer. Hay que sacrificarse por el hombre a quien públicamente se ha dado o prometido protección. Hay que mantener el honor delante del público (es toda la teoría del honor caballeresco siglo XVII. Falta no conocida no deshonra. Cúbrase la falta, aunque sea mintiendo, y el honor queda salvado. Es lo que trata de hacer el hermano de la deshonrada *Villana de Vallecas,* un caso entre cientos) y en oposición contra alguien. Luego, en privado, puede, si el caso llega (y llega harto frecuentemente), abofetearse a una

mujer, escarnecerla, hasta se la puede vender, robarla y violarla, burlarla, por supuesto (Don Juan nació en España, y mucho antes de que Tirso de Molina lo crease. Engaño y seducción de mujeres es el principal contenido del teatro clásico). Y he aquí lo que nos ha quedado de un sabio que ha leído a Kant y Hegel, Shakespeare, Platón y Santo Tomás.

El drama ya vemos lo que es: el típico drama de un conflicto entre conciencia y corazón. El desenlace está anunciado, y mal anunciado, en la segunda página: "Mientras el cerebro se agita en sublimes espasmos, la locura acecha." El recurso eje del drama es un papel, ahora exhibido y ahora escamoteado. La situación que de esto resulta para los que no han visto el papel, que son todos excepto don Lorenzo, es embrollada e inexplicable. El novio de Inés, un chiquilicuatro, es poco menos que otro sabio. Las escenas todas entre Juana y don Lorenzo, la que precede a la muerte de aquélla sobre todo, son puramente melodramáticas, igual que la en que intervienen los loqueros. Del lenguaje ya se ha visto la muestra. El mismo título, finalmente, no es más que un título. Ningún estudio ni caracterización de los dos estados mentales o de conciencia—*O locura o santidad*—tiene lugar en el drama. Un hombre perfectamente moral, un santo a quien cuatro allegados sin personalidad toman por loco, eso no es *O locura o santidad*. Eso es, simplemente, un título echegarayano.

El hijo de don Juan imita tan poco afortunadamente *Espectros*, de Ibsen, como *O locura o santidad* imita *Brand*. Otra vez nos tropezamos aquí con el *sabio* (tantos hay en España, que no es extraño), con el niño prodigio—Lázaro. "¡Y de pronto resucité—el padre

del hijo de don Juan, no el *sabio* de *O locura o santidad*—con Lázaro! ¡Lázaro es mi resurrección!... ¡Y qué robusto, y qué fuerte, y qué talento!... ¡Un prodigio!... Un Byron, un Espronceda, un Edgar Poe, un genio." Ganas de insultar a Espronceda. Este niño prodigio lee y "*casi*" (sobre el *cuasi* escribió Larra un buen artículo) entiende a Kant y a Hegel (¡otra vez Kant y Hegel! ¡Dios nos asista!), y la Biblia bendita, y la Biblia en verso, y escribe dramas y medita obras trascendentales, y habla... como su creador, el señor Echegaray. En fin, este niño prodigio es el hijo de su padre: ¡de don Juan! Y don Juan ha sido... eso: ¡un don Juan! Un degenerado, un alcohólico. Y su hijo es... eso mismo: ¡el hijo de don Juan! Por una casualidad, un encuentro casual y equivocación de caracteres, el niño prodigio aprende—del doctor a quien su madre ha consultado sobre el caso—que él, el hijo de don Juan, es un enfermo, un degenerado sin posibilidad de regeneración. Esto aprende al comienzo del acto segundo, y lo que desde entonces hasta el fin del acto tercero ocurre es una serie de discursos Lázaro-Echegaray, y una serie de situaciones a cual más melodramática.

Desde la primera escena, el autor sabe adónde va. a mostrar las consecuencias de la degeneración y a predicar el deber de no crear degenerados. Esto último se le impone a Lázaro, por lo cual ha de renunciar a casarse con la hija tuberculosa de otro degenerado. Como se ve, el cuadro es de los que prometen. El final del drama es el idiotismo de Lázaro, con su "¡Dame el sol!..., madre... ¡Por Dios, madre, dame el sol!" Lo que estas palabras finales quieren decir, lo ha explicado

con su acostumbrada llaneza el señor Echegaray: "Esta frase sencilla, infantil, casi cómica, encierra un mundo de ideas, un océano de sentimientos, un infierno de dolores, una lección cruel, un ¡alerta! supremo a la sociedad y a la familia (¡menuda frase!)... Una generación devorada por el vicio, que lleva hasta en los huesos el virus engendrado por el amor impuro; con la sangre corrompida, que arrastra organismos de corrupción mezclados a sus glóbulos rojos, va cayendo y cayendo en los abismos del idiotismo: el grito de Lázaro es el *último crepúsculo* de una razón que se hunde en la eterna negrura de la imbecilidad. Y al mismo tiempo, la naturaleza despierta y el sol sale: otro *crepúsculo* que será bien pronto todo luz." (Dese cuenta el lector de que no estamos en el Congreso, ni siquiera en el Senado.)

Lo que en *Espectros* es presentado de una manera indirecta, es presentado de una manera directa en *El hijo de don Juan*. El resultado es que Ibsen aterroriza menos y convence más, y que el señor Echegaray aterroriza más y convence menos. Todo el drama de este último está calculado para eso: para aterrorizar. Y realmente, se hace insoportable. Desde la escena entre Lázaro y el Doctor, que si no fuese por el deseo de melodramatizarlo todo, bien pudo el señor Echegaray haber omitido o cambiado (Oswald va a consultar directamente al Doctor), es, como dijimos, una sucesión de escenas a cual más espeluznante y más lúgubre. Dramas como *El hijo de don Juan* obligan al espectador a olvidarlos inmediatamente. Ello es que el señor Echegaray no ha querido penetrar más adentro en el significado del drama de Ibsen. De lo que en *Espectros*

es solamente un aspecto, más bien una consecuencia que un problema central—la degeneración de Oswald—, ha hecho el señor Echegaray el problema único de *El hijo de don Juan*. El drama de Ibsen es un drama de ideas; el del señor Echegaray es un drama de situaciones, un melodrama. En la idea, exhibida y ratificada en la situación dramática, reside la fuerza convincente de *Espectros*. En la simple situación melodramática y acaecimientos de *El hijo de don Juan*, reside la limitación y, dentro de la limitación, la falsedad o insignificancia del drama. *Espectros* no es más que un anillo de cadena en la dramaturgia y en el credo social y religioso ibsenianos (*). Los *Espectros* en que el dramaturgo piensa están también en *Las columnas de la sociedad*, *Casa de muñeca* y en varias otras de sus piezas, como es bien sabido. Son los espectros, pesos muertos que se arrastran en la conciencia de la señora Alving, heroína del drama, los mismos que se arrastran en la conciencia de la sociedad: cadáveres de ideas, de creencias, de prejuicios, deberes de moral colectiva: "el espíritu del orden y de la legalidad", que tan intencionadamente encarna el pastor Mander. "No es solamente lo que de los padres heredamos. Es toda clase de ideas y de creencias viejas y muertas. Algo que no *vive* en nosotros, pero que en nosotros se esconde, y de lo cual no podemos libertarnos." Estos mismos fueron también los espectros que arruinaron la juventud y la vida espiritual del padre de Oswald: la sociedad sin alegría y con placeres, sin fines individuales y con posiciones sociales—la misma señora Alving—. El drama

(*) V. el libro de Rolf Ergert, *Henrik Ibsen als Verkünder des dritten Reiches*, Leipzig, 1921, pp. 143-149.

de Ibsen, como la mayor parte de los suyos, es un drama de protesta social y de afirmación individual. La señora Alving, igual que todos, ha de libertarse de esos espectros para vivirse a sí misma. Ha de ser lo que debió ser y lo que, libremente, hubiera sido; lo mismo que, en otro sentido, Nora quiere ser: el espíritu de la propia voluntad y de la propia libertad espiritual.

De todo esto no hay ni rastro en el drama del señor Echegaray. En *El hijo de don Juan* no hay otro espectro que el de la enfermedad física. "¡Dame el sol..., madre!... ¡Por Dios, madre, dame el sol!" Y esta frase, dice el señor Echegaray, encierra una lección cruel, "un ¡alerta! supremo a la sociedad y a la familia". El señor Echegaray y toda su moral social y familiar son otros tantos espectros de la concepción ibseniana, otros tantos pesos muertos. No tanto un ¡alerta! a la sociedad y a la familia como un supremo ¡alerta! al individuo, a la conciencia individual, oprimida y triturada por el llamado deber social, es lo que Ibsen ha querido dar en su drama. Ciertamente, el sol que se alza en el nuevo horizonte es uno mismo, pero muy distinta es su luz y muy distinto es el paisaje que con su luz ilumina. Y como dice Elizabeth Wallace: en el drama del señor Echegaray, "la salida matutina del sol pierde su brillantez trágica, por no haber sido precedida de la terrible noche de los espectros".

De esta diferente concepción del drama resulta el diferente carácter y ambiente de cada uno de ellos. En el del señor Echegaray, todo es fisiológico y patológico. A un padre degenerado sucede un hijo más degenerado; un idiota quiere generarse en una tuberculosa. En

el drama de Ibsen ha quedado, en lugar del padre físicamente degenerado, la sociedad moral y espiritualmente corrompida; frente a la idiotez de Oswald, la alegría del vivir de Regina. Sólo que Regina, sospechamos, perecerá también a manos de los espectros. En resumen, el drama del señor Echegaray es un drama de hospital, y en el hospital ha de tener su curación. El drama de Ibsen tendrá su curación al aire libre: el asilo se ha quemado (*).

Aunque no sea más que por salir de esta atmósfera de hospital y de manicomio, preferimos a los dos anteriores melodramas algunas de las comedias del señor Echegaray, como la ya citada, *Un crítico incipiente* (1891), de tono más bien cómico, y la satírica y moral *A fuerza de arrastrarse* (1905). Tanto en contenido como en caracterización, a pesar de lo exagerado de la última, ambas piezas valen más que los dos citados melodramas. Sobre todo, son más sanas y más equilibradas.

En la larga lista de obras dramáticas del señor Echegaray figuran también traducciones de algunas del dramaturgo catalán **Angel Guimerá,** como los dos dramas pasionales *Tierra baja* y *María Rosa*. No nos proponemos hacer entrar en estas páginas el teatro del señor Guimerá, cuyo estudio sería, en todo lo principal, el del teatro catalán. Diremos solamente, y en las palabras de Francisco Curet, que "el principio fundamental de las creaciones de Guimerá, el *leit motiv* de todas sus obras, tanto las de imaginación como las que

(*) Nada de lo aquí dicho ha de entenderse como valoración de la dramaturgia ibseniana. Para hacer esta valoración habría que tomar en cuenta su carácter burgués y, en gran parte, negativo.

se desarrollan dentro de un marco de realidad palpitante, es la exaltación del amor como manantial y fin de toda pasión. Amor que inquieta el alma con ardencia de los sentidos. Guimerá canta el amor imperativo como fuente de vida que todo lo avasalla y domina, sin detenerse en la muerte ni en el sacrificio, por encima de convencionalismos sociales o religiosos, luchando contra la tiranía de los déspotas o con los deberes familiares o patrióticos". Como dramaturgo, sufre el señor Guimerá del defecto de ser demasiado poeta; y como poeta, sufre del defecto de ser demasiado escénico. No es, ciertamente, su drama el de Echegaray; pero tiene parentesco con él.

Los que creen que el teatro de **Joaquín Dicenta** (1868-1917) representa algo completamente nuevo en la historia de nuestra dramaturgia de fines del siglo XIX, nos perdonarán que lo pongamos a renglón seguido del del señor Echegaray. Decir que con él entramos en el drama social es falso, pues ya habíamos entrado. Y decir que con él acaba el romanticismo, es aún más falso, pues lo que el romanticismo hace en el teatro de Dicenta no es ni más ni menos que mudar de clase y de vestimenta, descender hasta el pueblo, esconderse debajo de la blusa del obrero. "El medio, no el tipo", dice Charles Alfred Turrell, "es lo que está cambiado." Este advenimiento del proletariado a la escena es lo más nuevo y lo más revolucionario (ya es bastante para el año 1895) que ofrece su mejor drama—*Juan José*—. El drama, sin embargo, como ya se ha dicho, y como dice el mismo crítico citado, "no es drama alguno de lucha de clases al estilo de la gran tragedia del proletariado en los *Tejedores*, de Haupt-

mann, pues si bien es verdad que los obreros protestan desde el fondo de su miseria y de su sufrimiento contra sus amos, el conflicto dramático no responde a empeño alguno de corregir los abusos de que aquéllos sufren, ni a mitigar su sufrimiento". Es, sí, igual que otros dramas—*Señor feudal, Daniel, Aurora*—y novelas—*Los Bárbaros*—de Dicenta, la obra de un propagandista de la revolución social, pero no es en sí mismo más que un drama pasional: el drama del amor de un obrero—Juan José—por una obrera—Rosa—; seducción de ésta por un capitalista—Paco—, y venganza final de Juan José, que mata a Paco y, sin quererlo, a Rosa. Y en ser un drama de pasiones reales y fuertes consiste su principal mérito, así como su principal defecto consiste en el excesivo afán, que Dicenta siempre siente, de acumular demasiada nobleza sobre la frente del obrero, y demasiada ruindad sobre la del capitalista. Y es que Dicenta tiene del obrero idéntico concepto hidalgo y caballeresco y romántico que Echegaray del burgués y aristócrata. No sólo por venganza de pasión amorosa, mucho menos por cuestión social alguna, mata Juan José a Paco; mátalo por exigencia y satisfacción de su propio honor hidalgo, caballeresco y romántico. El honor es la constante y poco interesante preocupación de Juan José a través de toda la acción. Un drama como tantos otros: "Un viejo *mélo* de bulevar, en el cual se ha acumulado cuanto se ha podido para servir de alimento a los que fomentan el odio a la burguesía" (*).

(*) Henry Lyonnet, *Le théâtre en Espagne*, Paris, 1897, 2.ª ed., p. 113.

BIBLIOGRAFIA

José Echegaray, *Obras dramáticas,* Madrid, 1874-1898, 9 T. *El Gran Galeoto,* edited with introduction, notes and vocabulary, by Aurelio M. Espinosa, Boston, C. A. Coehler and Co., 1903. *O locura o santidad,* with introduction and notes, by J. Geddes, Jr. and Freeman M. Josselyn, D. C. Heath and Co., 1901.

Manuel Bueno, *José Echegaray,* en *Teatro español contemporáneo,* Madrid, 1909. Charles Alfred Turrell, introducción a *Contemporary Spanish Dramatists,* Boston, 1919. Fanny Hale Gardiner, *Echegaray: Spanish Statesman, Dramatist, Poet,* en *Poet-Lore,* Vol. IV new series (Whole vol. XII), 1900, pp. 405 y ss. Elizabeth Wallace, *The Spanish Drama of To-day,* en *The Atlantic Monthly,* Vol. CII, 1908, pp. 357 y ss. Isaac Goldberg, *José Echegaray,* en *The Drama of Transition,* Cincinnati, 1922. Rafael Altamira Crevea, *Echegaray,* en *Arte y Realidad,* Barcelona, 1921. Luis Antón del Olmet, Arturo García Garraffa, *Los Grandes Españoles: Echegaray,* Madrid, 1912. G. Martínez Sierra, *José Echegaray,* en *Motivos,* Madrid, MCMXX. Antonio Gallego y Burin, *Echegaray, su obra dramática* (conferencia), Granada, 1917. Hannah Lynch, introducción a la trad. ing- *The Great Galeoto, Folly or Saintliness,* London - Boston, MDCCCXCV Esta introducción es una parte del extenso artículo del mismo autor sobre *José Echegaray,* en *The Contemporary Review,* Vol. LXIV, 1893, pp. 577 y ss. Otra trad. inglesa de *El Gran Galeoto,* en *Marterpieces of Modern Spanish Drama* (comprende: *The Great Galeoto, Daniela—La Pecadora,* de Guimerá; *The Duchess of San Quentin),* edited with a preface by Barrett H. Clark, New York, 1917. *José Echegaray: A Sketch,* en la trad. ing. *The Son of Don Juan,* por James Graham, Boston, 1895. Paul Patrick Rogers, *Why El Gran Gateoto?,* en *Hispania* (The Ame. Asso. of T. o S.), Vol VI, 1923, pp. 372 y ss. Calixto Oyuela, *El Gran Galeoto,* en *Estudios y artículos literarios* (citado). E. Mérimée, *José Echegaray et son ouvre dramatique,* en **B. H.,** T. XVIII, 1916, pp. 246 y ss. Armando Palacio Valdés y Leopoldo Alas (Clarín), *El Gran Galeoto* (art. de Palacio Valdés), en *La literatura en 1881,* Madrid, 1882. *Chronique* (sobre *El Gran Galeoto),* en **R. H.,** T. III, 1896, pp. 366. "Clarín" (Leopoldo Alas), *Folletos literarios, VI: Rafael Calvo y el teatro español,* Madrid, 1890. También: en *Solos,* en *Sermón perdido* y en *Palique* (citados). Peregrín Gar-

cía Cadena, *Los teatros,* en *La Ilustración Española y Americana,* 15 de octubre de 1875. U. González Serrano, *El teatro y la novela. Echegaray...,* en *La literatura del día,* Barcelona, 1903. Henri de Curzon, *Le théatre de José Echegaray, étude analytique,* París, 1912. E. Díez Canedo, *Echegaray y el teatro español,* en *Conversaciones literarias,* Madrid, sin fecha. E. Gómez de Baquero, habla de *El homenaje a Echegaray* con motivo de habérsele concedido el premio Nobel, en la *Crónica literaria* de *La España Moderna,* marzo de 1905, pp. 162 y ss. Varios fueron los escritores españoles que vieron con desagrado esa concesión, que tuvo algo de decisión atropellada y de última hora, pues no era para Echegaray, sino para Carducci y Mistral, para quienes estaba acordado el premio que luego se repartió entre el dramaturgo español y el poeta provenzal. Es también interesante la actitud, cortés, como siempre, de don Juan Valera en el caso: V. *Homenaje a Echegaray,* en el T. XXXI de sus *Obras completas.* John D. Fitz-Gerald, *Obituary: José Echegaray,* en *The Romanic Review,* T. VIII, 1917, pp. 112 y ss.

Angel Guimerá.

Francisco Curet, en *El arte dramático en el resurgir de Cataluña,* Barcelona, Editorial Minerva, sin fecha. Manuel Bueno, *Angel Guimerá,* en *Teatro,* etc. (arriba). José Francos Rodríguez, *Angel Guimerá,* en *El Teatro en España, 1909, Año II,* Madrid, sin fecha.

Joaquín Dicenta.

Ricardo Rojas, *Juan José,* en *El alma española,* Valencia, Sempere y Comp., sin fecha. E. Díez Canedo, *Joaquín Dicenta,* en *Conversaciones literarias* (arriba). Charles Alfred Turrell, en *Contemporary,* etc. (arriba). Manuel Bueno, *Joaquín Dicenta,* en *Teatro,* etc. (arriba). Manuel Ugarte, *Joaquín Dicenta,* en *Visiones de España,* Valencia, Sempere y Comp., sin fecha. Julio Carabias, *La moral del drama "Juan José"*, Sucesores de Aldana, sin fecha y sin lugar de impresión. Andrés González Blanco, *Joaquín Dicenta,* en *Los dramaturgos españoles contemporáneos,* primera serie.

CAPITULO XXI

ROSALIA DE CASTRO.—Su vida.—Su obra poética.—Rosalía de Castro y la lírica gallega.—Cantares Gallegos.—Follas Novas.—**Estudio y crítica.**—En las orillas del Sar.—**Rosalía y Bécquer.—Crítica.—Bibliografía.**

Pasó por el mundo sin hacer ruido, humilde, silenciosa. No fué una mujer de sociedad; fué una lugareña, fina, sensitiva. No fué guapa, no fué sana. Fué enferma, triste, pensarosa. Sufrió mucho, tanto, que parece—en el retrato—querer sonreír. Escribió espontáneamente, ingenuamente, en prosa y en verso, en castellano y en gallego. Escribió sin pensar en la gloria —no la esperaba ni la ambicionaba. Esperaba el silencio, el olvido, la muerte—, ¡la suprema Felicidad! "Cuando la vi encerrada en las cuatro tablas que a todos nos esperan, exclamé"—su esposo, Manuel Murguía—: "¡Descansa, al fin, pobre alma atormentada, tú que has sufrido tanto en este mundo!"

Vivió, sufrió, murió. En la vida de la ilustre poetisa gallega no hay hechos extraordinarios que merezcan ser comentados. Es una vida íntima, como hija primero, como esposa y como madre después. Muertes de padres y de hijos, penurias económicas, enfermedades del cuerpo y angustias del alma: tal es la historia de **Rosalía de Castro**. "Fué en su infancia delgaducha, enfermiza y espigada, con ese aspecto de la niñez triste, que parece concentrar en los ojos las ansias de un vivir incomprensible, de un espíritu soñador que se afana por romper la férrea prisión del organismo, rebelde a todas las lozanías de la primavera. Ya mujer,

dióle la Naturaleza encantos que muy presto la enfermedad y las penalidades de su vida se encargaron de marchitar. Era, según narran sus contemporáneos, alta y delgada, la tez de un limpísimo moreno claro, negros y profundos los ojos y abundantísima y negra la cabellera. La boca, muy grande, de labios muy rojos e irreprochable dentadura; corta y bien delineada la nariz; el óvalo del rostro, imperfecto, por tener los pómulos abultados; busto prominente, cintura estrecha, fina la mano y muy delgados los dedos. En reposo, su expresión era melancólica... Distinguidísima en los ademanes, naturalmente graciosa y suelta en las actitudes, dotada de linda, dulce y acontraltada voz, realzaban, más que la belleza, lo interesante y misterioso de su figura, la afabilidad y sencillez de su trato y su amor a la música, a los pájaros y a las flores."

Sugiere el mismo biógrafo, señor González Besada, que al trasladarse Rosalía a Madrid, a los diez y nueve años, acaso lo hizo abrigando el propósito de dedicarse al Teatro. Poco después, en 1858, contrajo matrimonio con el distinguido historiador gallego Manuel Murguía. Desde entonces, y aunque sigue cultivando la literatura, ciertamente más por inspiración o por exigencias económicas de la familia que por ansia alguna de gloria, su vida pertenece al hogar doméstico. Murió en la casa de Padrón, donde frecuentemente había vivido, a los cuarenta y ocho años, el 15 de julio de 1885. Su cuerpo fué enterrado en el cementerio de Iria Flavia, el campesino cementerio de Adina que tan hermosamente cantara en sus versos. Años más tarde, en 1891, fueron trasladados sus restos a la iglesia de Santo Domingo, especie de panteón de gallego

ilustres, en Santiago de Compostela, ciudad de nacimiento del poeta.

En tres libros de versos se afirma la gloria literaria de Rosalía de Castro y su derecho a ser tenida como uno de los primeros poetas líricos, el primero para nosotros, entre los españoles del siglo XIX: *Cantares Gallegos* (1863), *Follas Novas* (1880), *En las orillas del Sar* (1884) (*). Pertenecen los dos primeros a la lírica gallega, y a la castellana el último.

Propiamente, es la lírica gallega una creación de Rosalía. Mucho antes, en los albores de la literatura patria, había sido el gallego, o lo que entonces era un idioma común a Galicia y Portugal, lengua literaria, y en ella versificaron nuestros más antiguos poetas líricos. En galaico-portugués escribió Alfonso el Sabio las cuatrocientas veinte *Cantigas de Santa María,* el más grande monumento poético español del siglo XIII; y en la misma lengua, más o menos alterada, escribieron el trovador Macías, una de las figuras más románticas de nuestra historia literaria, y la mayor parte de los poetas que en España cultivaron la lírica provenzal. Pero desde el siglo XIV, es decir, desde que el castellano triunfa definitivamente, en el *Libro de buen amor,* del Arcipreste de Hita, lengua y literatura ga-

(*) De los escritos en prosa de Rosalía, el más conocido es el cuento *El Caballero de las botas azules.* Varios manuscritos inéditos fueron quemados a la muerte del poeta por su hija Alejandra, en cumplimiento de la voluntad de su madre. No corresponde exactamente la fecha de publicación de cada uno de los tres vols. de poesías con la de composición de los poemas en él incluídos. Varios de los poemas de *En las orillas del Sar,* último volumen publicado, fueron escritos ya antes o al mismo tiempo que los poemas en gallego comprendidos en los primeros dos vols. En los tres vols. reunió Rosalía poemas escritos en distintas fechas, publicados unos, inéditos otros. Estudiaremos los tres vols. en el orden en que van citados.

llegas caen en el más completo olvido, si bien sobreviven en la lengua y la literatura orales de la conversación, tradiciones y cantares populares. Y caída en el olvido sigue la literatura gallega hasta ya casi mediado el siglo XIX, sin que bastase para levantarla a la altura que hoy lleva adquirida la musa inspirada de Francisco Añón (1817-1878), generalmente considerado como el patriarca de la moderna poesía lírica gallega.

Un gran impulso recibió, es verdad, el desarrollo literario de Galicia, el de la lírica en particular, a partir de los *Juegos Florales* de la Coruña en 1861, y la publicación en el *Album de la Caridad* de todos los trabajos laureados y de un *Mosaico Poético,* antología de versos de la mayor parte de los poetas gallegos, desde principios de siglo. Resultados de este impulso fueron la creación de una *Biblioteca Gallega,* en 1885, cuya lista de publicaciones literarias, críticas, históricas, filológicas, etc., forma regular catálogo; y la fundación de la *Real Academia Gallega,* en 1906, domiciliada en La Coruña, y actualmente consagrada a la difícil tarea de la formación del indispensable diccionario gallego (*). Pero fué sobre todo Rosalía la que con su obra poética provocó este despertar literario de Galicia. Ella es, en efecto, el alma del Renacimiento galaico en el siglo XIX. La fina y sensitiva lugareña, la mujer todo mujer, todo alma femenina, fué, en las autorizadas palabras de Carolina Michaelis de Vasconcellos, "la creadora de la moderna poesía gallega, como si se tratase de simbolizar el carácter femenino de esa

(*) El gallego-castellano, por don Marcial Valladares Núñez, Santiago, 1884, incompleto y mal editado, resulta insuficiente.

lírica penetrada de vaguedad y enervante languidez, de dulzura triste y mimosa".

Ni antes de Rosalía hay verdadero idioma gallego apto para la poesía, ni después de Rosalía hay más idioma poético gallego que el fijado, y fijado con soberana maestría, por sus *Cantares Gallegos* y sus *Follas Novas*. "La lengua alcanza en *Cantares Gallegos*—escribe otra ilustre literata de la tierra, Emilia Pardo Bazán—lo que considero límite extremo de su perfección actual, y aparece dulce, palpitante, cariñosa, de cera para la rima, purificada de las asperezas y vulgarismos que solían afearla en otros poetas, y al mismo tiempo francamente aldeana, salpicada de giros y locuciones rústicas, cuyo sabor de fresa silvestre no habíamos apreciado hasta que el poeta nos las brindó servidas en fuente de plata." En esta lengua fijada por Rosalía escribirán luego todos los poetas gallegos; en ella salmodiará al caer de la tarde las eternas añoranzas del alma que llora ausente de su patria la juventud y la ilusión perdidas *A campana d'Anllons:*

E ti, campana d'Anllons,
que roucamente tocando,
derramas nos corazóns
un bálsamo triste e brando
de pasadas ilusións,

de Eduardo Pondal. En ella cantará la musa, picaresca a veces, a veces revolucionaria, frecuentemente saudosa, del autor de *Aires d'a miña terra* y *O Divino Sainete,* Curros Enríquez:

D'a aldea lexana fumegan as tellas;
Detrás d'os petoutos vai póndose o sol;

Retornan pra os eidos co'a noite as ovellas
Tiscando n'as veiras o céspede mol (*).
Un vello, arrimado n-un pau de sanguiño,
O monte atravesa de cara o pinar.
Vai canso; unha pedra topóu n-o camiño
E n-ela sentóuse pra folgos tomar.
—¡Ay!—dixo—, ¡qué triste,
Qué triste eu estóu!—
Y-o sapo, que oía,
Repuxo:—Cro, cro! (**)

Rosalía de Castro es Galicia, el alma de Galicia, melancólica, pensarosa. La cuerda de esta alma gallega es lírica; la nota de esta cuerda es elegíaca. En contraste con la épica castellana, la poesía gallega se separa no menos de la lírica española, aunque mucho menos de la catalana-provenzal, y se acerca a la lírica portuguesa hasta confundirse frecuentemente con ella. Es una poesía dulce, tierna, como la tierra, como el cielo, como el paisaje; penetrada de vaguedad y de melancolía, una poesía mimosa, *saudosa*. Saudades son, en efecto, el principal contenido de esta lírica, de inspiración esencialmente popular. El diccionario castellano apenas posee vocablo alguno que traduzca exactamente el gallego-portugués *saudade*, y sólo como equivalente puede aceptarse *nostalgia*, o el aun más equivalente, tomado del catalán, *añoranza* (***). El sentimiento fundamental expresado por la palabra es el de *soledad*, y ese fué su significado primero *(soledades, soida-*

(*) "tellas", tejas; "petoutos", picachos; "eidos", terreno cercado junto a la casa, lares; "ovellas", ovejas; "tiscando", mordiendo; "veiras", orillas; "céspede mol", césped blando, muelle.

(**) "pau", palo; "sanguiño", chopera, arbustillo muy común en Galicia; "canso", cansado; "topou", topó, halló; "folgos", huelgo, aliento.

(***) La palabra *saudades* es frecuentemente usada en la literatura castellana.

dc) (*). El sentimiento subsiste aún el mismo, y saudades llamamos en Galicia a esos estados melancólicos y ensoñadores del alma que se siente separada de aquello que más ama: casa, tierra, amor, y sin lo cual, aunque posea todo lo demás, vive triste. Es la soledad del alma con sus recuerdos y sus aspiraciones, la soledad de un alma mutilada. Lo vago e indefinible de tales estados son el sentimiento de ternura y la nota melancólica que los acompañan. Es algo esencialmente femenino, y más frecuentemente anida en el corazón de las doncellas. Es, en último término, la aspiración vaga y melancólica hacia algo puramente ideal, hacia algo que, por consiguiente, jamás ha de llegar a realizarse. En una de sus manifestaciones agudas es lo que suele llamarse *morriña*, enfermedad característica de los emigrados gallegos en la América española, y, en general, en cualquiera parte que no sea su patria chica, más aún, la casa de su nacimiento y la iglesia de su bautismo. Rosalía misma sintió esas saudades y sufrió de esa morriña siempre que vivió alejada de Galicia, y sus versos gallegos, escritos varios de ellos en Castilla, no son sino un suspiro lamentoso por la tierra natal, íntimas saudades despertadas al recuerdo de su casa, de su familia, de sus paisajes. Por eso escribe frecuentemente en gallego, porque la lengua gallega le es en su destierro

Consolo dos males,
Alivio das penas.

Mimosa, soave,
Sentida, queixosa;

(*) Véase Claudio Basto, *«Saudade» em galego e português*, en *Primer Congreso* del *Instituto de Estudios Gallegos*, celebrado en La Coruña en los días 24 al 31 de agosto de 1919. La Coruña, Zincke Hermanos, pp. 44 y ss.

Encanta si ríe,
Conmove si chora.

Y porque

Cal ela, ningun-ha
Tan doçe que cante
Soidades amargas,
Sospiros amantes (*).

Es esta lírica gallega, decimos, de inspiración esencialmente popular, y como tal aparece en *Cantares Gallegos*. Rosalía se identifica totalmente con el sentimiento expresado en esos cantares del pueblo, del cual son sus versos una expresión poética, fina y armoniosa. Es el poeta de un pueblo, de una raza, o como lo dice un escritor gallego: "Plus que le poète de la race, elle fut tout la race en un poète" (**). Así se da el caso de que varios de sus versos pasaron luego a ser cantares verdaderamente populares, y como cosa suya los canta el pueblo gallego, no siempre sabedor de su origen. Tiene por eso este libro un indefinible encanto de ingenuidad, de frescura y de gracia poética, a la vez que la emoción de un sentimiento hondo y sincero. Los versos de Rosalía, como los cantares del pueblo que glosa, son fáciles y sencillos, en metros cortos y, como todos los suyos, inspirados por un fino sentido musical. En este primer libro el poeta abandona, por así decirlo, su alma al pueblo cuya poesía canta. Sus dolores son los del pueblo; sus alegrías son también las del pueblo. El sentimiento, y esto ocurrirá en todos los versos de Rosalía, como ocurre en toda la lírica gallega, se asocia

(*) "cal ela, ningun-ha", cual ella ninguna hay.
(**) L. Villar Ponte, *En Galice*, en *L'Europe Nouvelle, L'Espagne d'aujourd'hui*, n.º 318, 22 mars, 1924.

poéticamente con la naturaleza, de la cual es en verdad inseparable. Mejor que en libro alguno didáctico, penetramos a través de los versos de *Cantares Gallegos* en el alma, vida y costumbres de Galicia. La nota que más constantemente se escucha es la nota saudosa, ya sea que se cante la familia, la patria chica o el amor, o ya sea que se canten, como repetidas veces ocurre, las necesidades y dolores del pueblo, pues, sin dejar de ser un poeta lírico, es también Rosalía, como dice Vales Failde, un "poeta social".

En dos composiciones particularmente se oye esa nota saudosa en su más sentida melancolía: la XV, que lleva por principio el cantar

Adiós, ríos; adiós, fontes;
Adiós, regatos pequenos;
Adiós, vista dos meus ollos,
Non sei cándo nos veremos (*).

y la XVII, escrita en un momento de lánguida nostalgia, glosa del cantar

Airiños, airiños aires,
Airiños da miña terra;
Airiños, airiños aires,
Airiños, levaime a ela (**).

Sin ela vivir non podo,
Non podo vivir contenta,
Qu'adonde queira que vaya,
Cróbeme unha sombra espesa.
Cróbeme unha espesa nube
Tal preñada de tormentas,
Tal de soidás preñada,

(*) "regatos", riachuelos.

(**) Uno de los mayores encantos de los versos de Rosalía, de la lírica gallega, en general, es el uso de los diminutivos, de difícil o imposible traducción en la mayoría de los casos.

Qu'a miña vida envenena.
Levaime, levaime airiños,
Com'unha folliña seca,
Que seca tamén me puxo
A callentura que queima.
¡Ay!, si non me levás pronto,
Airiños da miña terra;
Si non me levás, airiños,
Quisáis xa non me conesan.
Qu'a frebe que de min come,
Vaime consumindo lenta,
E no meu coraçonciño,
Tamén traidora se ceiba (*).

Este sentimiento saudoso de Rosalía, su amor por Galicia y por el pueblo cuyos dolores hizo personales, nos explica lo que bien puede parecer excesiva injusticia con que, tanto en *Cantares Gallegos* como en *Follas Novas*, habla de Castilla y de los castellanos, quejándose de la aridez de aquélla, echándoles en cara su dureza de corazón a éstos, por la manera de tratar a los gallegos que en el verano acuden a la siega de sus trigales. Sintió hondamente Rosalía esta emigración que la necesidad impone a los hijos de Galicia, obligados a buscarse fuera de su tierra, ya en Castilla, durante el verano, ya, principalmente, en la América española, el sustento de su vida. Ella sabía bien, como que lo sentía en su propio corazón, el dolor que para el gallego representa abandonar su casa, la nostalgia que lo consume en su ausencia,

Que ximen sin consolo, s'a outras terras
De lonxe a morar van (**).

(*) "folliña", hojita; "tamén", también; "puxo", puso; "callentura", calentura; "queima", quema; "xa", ya; "conesan", conozcan; "frebe", fiebre; "ceiba", ceba.
(**) "ximen", gimen; "de lonxe", de lejos, lejanas.

Y varias veces cantó este dolor, de los que se van y de los que se quedan, con toda la ternura del sentimiento maternal y femenino, único acaso capaz de penetrar intensamente en esta clase de dolores. Tal, por ejemplo, en las dos composiciones de *Follas Novas* tituladas *¡Pra Habana!:*

Este vaise y aquél vaise,
E todos, todos se van;
Galicia, sin homes quedas
Que te poidan traballar.
Tes, en cambio, orfos e orfas
E campos de soledad,
E nais que non teñen fillos
E fillos que non ten pais.
E tes corazóns que sufren
Longas ausencias mortás,
Viudas de vivos e mortos
Que ninguén consolará (*).

Y la aun más elegíaca *C'a pena o lombo (Con la pena a cuestas),* en la cual, asociado a la tristeza dulce y a la quietud plácida del campo florido y silencioso, canta el poeta la desierta y amarga soledad del alma de la amante abandonada:

Sin mirar, fixa os ollos
N'as brétemas leixanas,
Vaporosas e leves
Que o sol pinta de grana,
Y as mans en cruz, e os ollos
Arrasados en bágoas,
Marmura saloucando: "¡Quérom'ire,
Porque agonizo aquí desconsolada!...
Millor que acá entre rosas,
¡Ay!, ¡quero ir a morrer adond'él vaya!" (**).

(*) "tes", tienes; "orfos", huérfanos; "nais", madres.
(**) "brétemas", nieblas; "bágoas", lágrimas; "saloucando", sollozando.

E n'o fondo d'o barco
Soíña, abandonada,
Tras seu amor y a morte, para América,
Para morrer de dor, o mar se lanza (*).

Naturalmente, al comparar el árido desierto de Castilla con el campo siempre verde y las rías de plata de Galicia, no puede menos de sentir el contraste y la fealdad del primero:

Llanura e sempre llanura,
Deserto e sempre deserto...

Y mucho más siente la dureza de corazón de los castellanos, al saber las condiciones, entonces verdaderamente crueles, en que hacían trabajar a los gallegos en sus campos. Se comprende, pues, su resentida queja:

¡Castellanos, castellanos!
Tendes corazón de ferro.
.....
Premita Dios, castellanos,
Castellanos que aborreço,
Qu'antes os gallegos morran
Qu'ir a pedirvos sustento.
.....
¡Castellanos de Castilla,
Tendes coraçón d'aceiro,
Alma como as penas dura,
E sin entrañas o peito!

Su resentimiento y su dolor llegan hasta tal punto, que no tiene inconveniente en escribir:

Probe Galicia, non debes
Chamarte nunca española,
Qu'España de ti s'olvida
Cando eres, ¡ay!, tan hermosa.
....

(*) "soíña", solita; "dor", dolor.

Galicia, ti non tes patria,
Ti vives no mundo soya,
Y a prole fecunda tua
S'espalla en errantes hordas (*).

Es un mismo sentimiento maternal, la misma musa femenina, la que inspira estos versos dulces y agrios, de miel y de acíbar. Rosalía lleva sus amores y sus odios hasta el extremo, y en lo íntimo de su corazón manso, piadoso y cristiano, arde el volcán de la pasión.

Cantares Gallegos es un libro de la juventud. Todavía el poeta no se ha encerrado dentro de su alma y de su dolor, todavía conserva bastante de la despreocupada ingenuidad de los años juveniles. Hay en el libro versos tristes, sí, con la lánguida tristeza del sentir gallego que el poeta canta; pero hay también, como en el alma y en la vida del pueblo, versos alegres, versos pintorescos, versos que estallan como una risa alegre, versos que son una alborada de luz, una muiñeira bailada:

Vente, rapasa,
Vente, meniña,
Vent'a lavar
No pilón d'a fontiña (**).
.....
¡Ay! ¡Qué meniña!
¡Qué nena preciosa!
Dempóis de lavada
Parec'unha rosa.

Y este meniño
Que teño no colo,
Dempóis de lavado
Parec'un repolo (***).

(*) "soya", sola; "s'espalla", se esparce, derrama.
(**) "rapasa", muchacha; "meniña", muchacha.
(***) "colo", regazo; "repolo", repollo.

En *Follas Novas,* esta espontánea ingenuidad del corazón juvenil está ya muy marchitada. Después de haber cantado el sentimiento del pueblo, el poeta canta su propio sentimiento, melancólico, triste. "Pobres engendros de mi tristeza" llama Rosalía a estos sus versos, que jamás pensara en publicar. Y añade, en las *Duas palabras d'a autora* que los preceden: "Escritos en el desierto de Castilla, pensados y sentidos en la soledad de la naturaleza y de mi corazón, pobres creaciones de las horas de enfermedad y de ausencia, reflejan, acaso con demasiada sinceridad, el estado de mi espíritu unas veces, otra mi natural disposición (que no en balde soy mujer) a sentir como propias las penas ajenas." La misma Rosalía se da cuenta de lo irónico del título. No son *Follas Novas (Hojas Nuevas),* sino viejas, y últimas, dice, "pues es difícil que vuelva a escribir más versos en la lengua materna". Fué, en efecto, su último tributo poético a Galicia. Pero Galicia no es ya propiamente el asunto de *Follas Novas,* y ésta es la gran diferencia que entre este libro y el anterior existe. También el poeta ha explicado sinceramente esta diferencia. "Galicia era en los *Cantares*—dice—el objeto, el alma entera, mientras que en este libro mío de hoy es, a veces, tan sólo la ocasión, aunque es siempre el fondo de cuadro." Así es. Más que el asunto, Galicia es la ocasión de *Follas Novas,* el pretexto. Y fijando aún más la distancia que separa *Follas Novas* de *Cantares Gallegos:* "Cosa este último de mis días de esperanza y de juventud, bien se ve que tiene algo de la frescura propia de la vida que comienza. Pero el libro de hoy—*Follas Novas*—, escrito, como quien dice, en medio de todos los desiertos, no puede tener, aunque quisiera, e

encanto que suele prestar la inocencia de las primeras impresiones: que el sol de la vida, igual que el que alumbra el mundo que habitamos, no luce en sus albores de la misma suerte que cuando va a ponerse tristemente, envuelto entre las nubes del postrer otoño."

En *Cantares Gallegos,* decimos, el verdadero asunto lo constituye Galicia. Es la poesía gallega expresada por un poeta que la siente como cosa propia, poesía que la autora definió exactamente: "Toda música, toda quejas, suspiros y dulces sonrisas, murmurando unas veces con los vientos misteriosos de los bosques, brillando otras veces con el rayo de sol que cae mansamente sobre las aguas de un río que se desliza sereno por bajo las ramas de los árboles en flor." No es que Rosalía no esté presente en esos *Cantares;* es que en ellos su alma es tan sólo una parte del alma gallega, y la poesía tiene, por consiguiente, un carácter más general, más objetivo, más risueño. La nota pintoresca y el color alegre relucen sobre el fondo de tristeza, el cual queda algo oscurecido. Otro es el tono de *Follas Novas.* Aquí son el rasgo pintoresco y el color alegre los que quedan oscurecidos. El fondo de tristeza, la sombra dolorosa y el lamento desgarrador aparecen en el primer plano. Galicia se esfuma hasta desaparecer tras el velo de dolor del alma herida: el alma del poeta que canta. *Follas Novas* es más subjetivo, más personal que *Cantares Gallegos.* El libro todo respira el ambiente de la perenne melancolía. Las verdaderas *Hojas Nuevas* son los versos de *Cantares Gallegos:* hojas nuevas y frescas como las de una primavera, si algo melancólica, mimosa y risueña. Los versos de *Follas No-*

vas son las hojas mustias, frescas aun, sí, pero con la frescura tardía del otoño agonizante.

Follas Novas tiene, como es natural, dada la índole del asunto, más elaboración artística que *Cantares Gallegos*. El metro es más variado; con los versos cortos alternan los de once, doce y catorce sílabas, y el que Rosalía prefiere: el decasílabo. Más novedad hay aún en la agrupación estrófica, con la innovación, luego repetida en su libro de poesías castellanas, de combinar el verso endecasílabo con el octosílabo, y éste con el decasílabo, contra el uso corriente. En todo caso, y esto es lo principal y lo característico en los versos de Rosalía, lo mismo que hace de ella un poeta muy moderno, el más moderno entre todos los españoles del siglo XIX, nunca la técnica de la versificación domina la poesía. Iníciase en Rosalía de Castro la verdadera poesía moderna, cuya ley fundamental puede decirse que consiste en la total subordinación del verso a la poesía, al ritmo interior, a la música. No otro sentido tienen las libertades técnicas que el poeta se permite contra la clásica Poética. No son un alarde técnico: son resultados espontáneos de una inspiración que se expresa libremente, poéticamente. Ella misma lo dice así en estos versos de *Follas Novas:*

Diredes d'estos versos, y é verdade,
Que ten extraña insólita armonía,
Que n'eles as ideas brilan pálidas
Cal errantes muxicas
Qu'estalan por istantes
Que desparecen xina,
Que s'asomellan a parruma incerta
Que voltexa n'o fondo d'as curtiñas,

Y o susurro monótono d'os pinos
D'a veira-mar bravía (*).

Eu direivos tan so qu'os meus cantares
Así san en confuso d'alma miña,
Como sai d'as profundas carballeiras,
O comenzar d'o día,
Romor que non se sabe
S'é rebuldar d'as brisas,
Si son beixos d'as frores,
S'agrestes, misteirosas armonías
Que n'este mundo triste
O camiño d'o ceu buscan perdidas (**).

Armonía, ritmo, música: eso es principalmente la poesía de Rosalía de Castro. Y eso todo no es a su vez más que expresión, revelación poética, de un hondo y delicado sentimiento. Aprisionar este sentimiento en su misma vaguedad poética, no es fácil—ni tendría valor. No menos que Bécquer, es Rosalía un poeta vago, misterioso, y su poesía, como ya ella reconoce, se asemeja a la niebla incierta que flota sobre el campo y al susurro de los pinos orillas del mar. *Vaguedás* es precisamente el título del primero de los cinco libros en que aparece dividido el volumen *Follas Novas*. Lo que en este libro tenemos, e igual en los cuatro restantes, son repetidas expresiones, aunque variadas, de una gran pena interior. Su corazón, dice Rosalía

E unha rosa de cen follas,
Y é cada folla unha pena
Que vive apegada n'outra.

(*) "n'eles", en ellos; "cal", cual; "muxicas", chispas; "estalan", estallan; "xina", en seguida; "s'asomellan", se parecen; "parruma", brétema, niebla; "curtiñas", cortiñas, tierra labrantía; "veira-mar", orilla del mar.

(**) "Eu", yo; "so", solo; "san", salen; "carballeiras", robledales; "s'é rebuldar", si es retozar, jugar; "beixos", besos.

En el momento culminante de ese sufrimiento íntimo, la idea de la muerte cruza por la mente del poeta, el cual, en un acceso de desesperación, llega a preguntar:

¿Por qué, Dios piadoso,
Por qué chaman crime
Ir en busca d'a morte que tarda
Cando a un esta vida
Lle cansa e lle afrixe? (*).

Pero es sólo una idea fugaz, rechazada en el momento mismo de nacer, pues en medio de su desesperación conserva toda su fe cristiana y un más fuerte sentimiento de resignación y de piedad llena su alma y la sostiene en la lucha. Ni siquiera deja de percibir la belleza donde existe; al contrario, su mismo dolor se la hace más visible y más amable, y por eso también elemento de tortura. En total, el pesimismo de Rosalía no condena la vida, aunque sus amores y placeres se le aparezcan frecuentemente como cosa vana y mentirosa. A veces, es verdad, generaliza su sentimiento, y una como filosofía del dolor quiere hacerse valer; pero es, en resumen, el sentimiento individual suyo, su propio sufrimiento, el que expresa, sin más complicaciones filosóficas. Por eso, cuando leemos sus versos, más que la depresión que nos causan unos versos de Byron o de Leopardi, por ejemplo, lo que principalmente sentimos es simpatía, amor, piedad por Rosalía. Más simpatía, amor y piedad aun cuando leemos versos como éstos, de *Follas Novas:*

(*) "chaman", llaman; "lle", le; "afrixe", aflige.

Qué prácidamente brilan
O río, a fonte y o sol;
Cánto brilan..., mais non brilan
Para min, non.

O que estos otros de *En las orillas del Sar,* expresión sincera de su manera de sentir:

Felicidad, no he de volver a hallarte
En la tierra, en el aire ni en el cielo,
¡Aun cuando sé que existes
Y no eres vano sueño!

No, no es vano sueño la felicidad... para el que llega a dar con ella. Rosalía no llegó. Allí en donde esperaba encontrarla, halló tan sólo la desdicha: en lugar de la esperanza cumplida, la desilusión vacía. Y es esta fatal gravitación de su alma hacia el desencanto y el dolor lo que en sus versos sentimos más fuertemente Nos produce la impresión de una víctima del destino, de antemano condenada al sacrificio. Esto mismo establece una gran diferencia entre Rosalía y otros poetas más o menos del tipo de Espronceda. El dolor de Espronceda, su pesimismo, cuando es sincero, no es otra cosa que placer trocado en acíbar: es la vida gustada con exceso... o con defecto, cuestión de punto de vista. Por otro camino, adivinamos, se va directamente a la felicidad, y hacia ella se sentía atraído el poeta. En Espronceda la esperanza y la ilusión mueren con la vida. En Rosalía, en cambio, parece como que la esperanza y la ilusión han nacido ya muertas. Sin duda, en la vida hay cosas hermosas, pero no se ve que el alma de Rosalía gravite pesadamente hacia ninguna de ellas, ni siquiera hacia el placer material, como gravita el

alma de Espronceda. Ni Rosalía sufrió, que sepamos, otras desilusiones amorosas ni de ninguna clase, como no sean las ordinarias desilusiones de toda vida, y como no sea la casi constante enfermedad física, a la que, por otra parte, no hace referencias concretas. Esto mismo presta a su dolor una intensidad y una pureza espirituales que pocas veces tiene en Espronceda. Es el dolor de un alma naturalmente triste, naturalmente condenada a sufrir, y a sufrir sin haber gozado, sólo por haber nacido, como diría el Segismundo de *La vida es sueño*. Si la vida y la poesía de Espronceda nos producen la impresión de una rosa roja de primavera, ajada luego por el polvo y el calor del estío, la vida y la poesía de Rosalía de Castro nos producen la impresión de una rosa blanca de otoño, pura, triste, marchitada en su tardía frescura.

Más se asemejan en esto, como en varias otras cosas, la vida y la poesía de Rosalía a la vida y la poesía de Bécquer, aunque en Bécquer, como luego diremos, el sentimiento juvenil es más marcado y domina más la fantasía. En Bécquer, por otra parte, vamos de un himno al amor a un himno a la muerte, de un extremo a otro, si bien, y ya lo hemos indicado, un presentimiento de dolor, el *leit motiv* de una tristeza cierta se oye ya en los primeros versos. En Rosalía no hay tal himno al amor, ni hay himno a cosa alguna prometedora de felicidad. Hay la modulación gradual y lenta, pero constante, de un lamento doloroso, menos audible en *Cantares Gallegos*, que se acentúa grandemente en *Follas Novas*, y que adquiere toda su plenitud en *Las orillas del Sar*. Bécquer empieza a cantar en el

momento de levantarse el sol en Oriente: es una alondra que canta con la aurora, precursora, es verdad, del ocaso. Rosalía empieza a cantar cuando ya el sol ha cruzado la raya del mediodía, camino del Poniente: es una campana que dobla en el aire sereno de la tarde, cada vez más tarde, cada vez más oscura, más lúgubre, más noche.

Por esta modalidad particular que el dolor tiene en Rosalía y en Bécquer, en conformidad con la manera de ser de ambos poetas, puede explicarse la gran humanidad del mismo. Es un dolor cristiano, santo, piadoso, tímido. Bécquer y Rosalía son dos almas piadosas, dos almas resignadas, y resignados y piadosos son sus versos. No es, como es frecuentemente en Espronceda, la protesta; no es la blasfemia contra el hombre y contra la sociedad, contra Dios; no es el, a veces, cinismo desvergonzado; no es el orgullo lastimado; no es el romanticismo egotista y pedante, no es el acíbar de la orgía. Es la resignación, es el sufrimiento íntimo y callado, es la caridad, el perdón, la piedad amorosa, maternal.

Varias composiciones de *Follas Novas* merecen especial mención, en primer lugar, la que canta el cementerio de Adina, el cementerio en donde, si los que hacen profesión de solemnizar los nombres de los difuntos ilustres atendieran más a los sentimientos del muerto que a su propia vanidad, debiera aún hoy dormir Rosalía. De esta composición decía ya Castelar: "No conozco en las diversas lenguas literarias de la Península composición alguna más tierna y más sentida... Dentro de poco, así que el libro se divulgue, alcanzará

renombre tan ruidoso como la inmortal composición de Bécquer "Dios mío, qué solos se quedan los muertos". Y sigue el mismo sensitivo orador y literato, uno de los primeros que apreciaron en todo su valor la poesía de la autora gallega, examinando la composición en palabras que sólo la falta de espacio nos obliga a omitir. No omitiremos, en cambio, los primeros versos del poema, impresión general que en el alma del poeta deja el pasar de las cosas, que luego, en los restantes versos, se concreta en el recuerdo de la impresión sentida en su alma joven al contemplar este cementerio de Adina, impresión evocada ahora, ya mujer, a la vista del mismo cementerio, esta vez silencioso y solitario. Esta sensación dolorosa causada por el huir de los cosas y su deshacerse continuo, es uno de los temas más repetidos en los versos de Rosalía. En estos primeros versos de la composición tiene la espontaneidad de una primera impresión:

¡Padrón!... ¡Padrón!...
Santa María... Lestrove...
¡Adiós! ¡Adiós!

Aquelas risas sin fin,
Aquel brincar sin dolor,
Aquela louca alegría,
¿Por qué acabóu?

Aqueles doces cantares,
Aquelas falas d'amor,
Aquelas noites serenas,
¿Por qué non son?

Aquel vibrar sonoroso
D'as cordas d'a arpa y-os sons
D'a guitarra malencónica,
¿Quén os levóu?

Todo é silensio mudo.
Soidá, pavor,
Ond'outro tempo a dicha
Sola reinóu....

¡Padrón!... ¡Padrón!...
Santa María... Lestrove...
¡Adiós! ¡Adiós!

Igualmente bien expresada está la impresión que el poeta recibe *N'a Catedral de Santiago*. De esta composición viene a formar parte la titulada *Amigos vellos*. Hay en ambas, como es frecuente en los versos de Rosalía, un extraordinario poder de evocación de lo objetivo, y que luego, si ya no antes, se asocia con los propios sentimientos suyos, con lo más íntimo de su mundo subjetivo. Su poesía, esencialmente musical, es también una poesía gráfica. Rosalía nos hace oír y ver los rezos silbantes de los viejos dentro de la catedral, el sueño reposado de los arzobispos en sus tumbas de mármol, el canto de los clérigos en el coro, los tristes clamores del órgano, a los que responden en las lejanías los de las campanas; el habla queda de los santos y de los apóstoles que rodean, en el famoso *Pórtico de la Gloria,* al Padre Eterno:

O sol poniente, pol-as vidreiras
D'a Soledade, lanza serenos
Rayos, que firen descoloridos
D'a Groria os ánxeles y-o Padre Eterno.
Santos e apóstoles, ¡védeos!, parecen
Qu'os labios moven, que falan quedo
Os uns c'os outros, e aló n'altura
D'o ceu a música vai dar començo,
Pois os groriosos concertadores
Tempran risoños os istrumentos (*).

(*) "aló", allá; "ceu", cielo.

Y luego, en *Amigos vellos,* al oír el silencio de la gran Basílica, que trae a su memoria los recuerdos de otros días, quisiera que su vida, como la de la imagen del Santo Apóstol que desde su sitial contempla inmóvil cuanto allí está y cuanto allí pasa, quedase inmovilizada, y quisiera ser también ella, como una imagen, de piedra:

Quén fora pedra, quén fora santo
D'os qu'alí hay,
Coma San Pedro, n'as mans as chaves,
C'o dedo en alto como San Xoan,
Un-has tras outras xeneraciones
Vira pasar,
Sin medo a vida, que da tormentos,
Sin medo a morte, qu' espanto da.

Además de por su armonía y su intensa emoción, toda esta poesía encanta por su admirable sencillez. Nada hay en ella de rebuscado. Son las palabras de todos conocidas y por todos usadas, las comparaciones más próximas, las impresiones más repetidas; pero, téngase esto en cuenta, artísticamente dispuesto todo, sin prosaísmo, sin vulgaridad, antes bien, con distinción y refinamiento exquisitos. Véanse dos de estas composiciones en las que todo es sencillo, sugerente, expresivo de la emoción del poeta:

¡Tas-tis!, ¡tas-tis!, n'a silenciosa noite
Con siniestro compás repite a péndola,
Mentras a frecha aguda
Marcand'un y outro istante antr'as tiniebras,
D'o relox sempre imóvil
Recorre lentamente a limpa esfera.
Todo é negrura en baixo,
E so n'altura imensa,

So n'anchura sin límites d'o ceo
Con inquietú relumbra algunha estrela,
Cal n'a cinza d'as grandes estivadas
Brilan as charamuscas derradeiras (*).

Y-a péndola no-máis xorda batendo
Cal bate un corazón qu'hinchan as penas,
Resoa pavorosa
N'a escuridade espesa.
En vano a vista con temor n'o escuro
Sin parada vaguea.
Uns tras d'outres istantes silenciosos
Pasando van, e silenciosos chegan
Outros detrás, n'a eternidade caendo
Cal cai o grau n'a moedora pedra,
Sin qu'o porvir velado os mortais ollos
Rompa as pesadas brétemas.
¡Qué triste é a noite, y-o relox qué triste,
S'inquieto o corpo y-a concencia velan! (**).

Un reloj que fracciona la eternidad a golpes acompasados—un reloj inmóvil que anda siempre; una estrella que brilla solitaria en el cielo—, chispa entre ceniza quemada; una piedra moledora del minuto finito en la hora infinita; una noche tranquila que duerme y una conciencia inquieta que vela: ¡qué prosaico!, ¡qué poetico!

Sempre un ¡ay! plañideiro, un-ha duda,
Un deseyo, un-ha angustia, un dolor...
É un-has veces a estrela que brila,
É outras tantas un rayo d'o sol;
E que as follas d'os árbores caen,
E que abrochan n'os campos as frors,
Y é o vento que zoa,
Y é o frío, é o calor...

(*) "so", sólo; "cinza", ceniza; "estivadas", roturación y quema de los montes para en ellos hacer la siembra; "charamuscas", chispas, "derradeiras", últimas.
(**) "no-máis", nada más; "xorda", sorda; "resa", resuena; "grau", grano; "moedora", moledora; "porvir", porvenir.

E n'é vento, n'é sol, nin é o frío,
Non é... qu'é tan so
A alma enferma, poeta e sensibre
Que todo a lastima,
Que todo lle doy (*).

¡Todo vago en el sentimiento, todo preciso en la expresión!

El tercer libro de Rosalía—éste en castellano—es el titulado *En las orillas del Sar*. Galicia, excepto en contadas poesías, ya no es el asunto, como en *Cantares Gallegos,* ni es siquiera, como en *Follas Novas,* el pretexto. Asunto y pretexto del libro lo constituye la vida subjetiva del poeta en toda su dolorosa intensidad: el dolor de Rosalía. En *Follas Novas* todavía se sobrepone a veces la calma objetiva; todavía, entre nubarrón y nubarrón, un rayo de sol moribundo dora el ensombrecido paisaje. En *Las orillas del Sar* casi todo es subjetivo, triste, negro. Es unas veces el dolor en su serena majestad, como si, desbordado del corazón, se alojase en el intelecto; es, más frecuentemente, el dolor en toda su torturante agitada inquietud, como actualidad y como recuerdo; y es siempre el dolor como estado crónico, el dolor como eterno compañero:

... conmigo lo llevaba todo:
Llevaba mi dolor por compañía.

Quéjase el pobre poeta de su memoria, asiento de su dolor:

Cuando recuerdo del ancho bosque
El mar dorado
De hojas marchitas que en el otoño

(*) "plañideiro", plañidero; "zoa", zumba; "lle doy", le duele.

Agita el viento con soplo blando,
Tan honda angustia nubla mi alma,
Turba mi pecho,
Que me pregunto:
—¿Por qué tan terca,
Tan fiel memoria, me ha dado el cielo?

Y lo que el poeta pide es el olvido de su memoria. Se lo pide a los que, alegres, pasan riendo a su lado:

Dichosos mortales a quien la fortuna
Fué siempre propicia... ¡Silencio!, ¡silencio!
Si veis tantos seres que corren buscando
Las negras corrientes del hondo Leteo.

Se lo pide, y se lo pide con envidia, a la naturaleza a su alrededor:

El viajero, rendido y cansado,
Que ve del camino la línea escabrosa
Que aún le resta que andar, anhelara,
Deteniéndose al pie de la loma,
De repente quedar convertido
En pájaro o fuente,
En árbol o en roca.

Es ahora cuando el dolor y el alma del poeta adquieren toda su espiritualidad:

Cada vez huye más de los vivos,
Cada vez habla más con los muertos,
Y es que cuando nos rinde el cansancio,
Propicio a la paz y al sueño,
El cuerpo tiende al reposo,
El alma tiende a lo eterno.

Y es también ahora cuando su sentimiento doloroso de la vida se hace más universal, y más humana y más maternal su piedad:

En su cárcel de espinos y rosas
Cantan y juegan mis pobres niños,
Hermosos seres, desde la cuna
Por la desgracia ya perseguidos.
En su cárcel se duermen soñando
Cuán bello es el mundo cruel que no vieron,
Cuán ancha la tierra, cuán hondos los mares,
Cuán grande el espacio, qué breve su huerto.
Y le envidian las alas al pájaro
Que traspone las cumbres y valles,
Y le dicen:
—¿Qué has visto allá lejos,
Golondrina que cruzas los aires?
Y despiertan soñando, y, dormidos,
Soñando se quedan,
Que ya son la nube flotante que pasa,
O ya son el ave ligera que vuela,
Tan lejos, tan lejos del nido, cual ellos
De su cárcel ir lejos quisieran.
—¡Todos parten!—exclaman—. ¡Tan sólo,
Tan sólo nosotros nos quedamos siempre!
¿Por qué quedar, madre, por qué no llevarnos
Donde hay otro cielo, otro aire, otras gentes?
Yo, en tanto, bañados en llanto mis ojos,
Los miro en silencio, pensando: En la tierra,
¿Adónde llevaros, mis pobres cautivos,
Que no hayan de ataros las mismas cadenas?
Del hombre, enemigo del hombre, no puede
Libraros, mis ángeles, la egida materna.

Técnicamente, *En las orillas del Sar* repite las innovaciones de *Follas Novas* e introduce otras, como los versos de dieciséis (dos de a ocho) y dieciocho (dos de a nueve) sílabas. Igual que en los dos libros anteriores, y como en las *Rimas* de Bécquer, el verso está más frecuentemente asonantado que rimado. Tanto o más importantes son la soltura con que el poeta maneja cada tipo de verso, la naturalidad con que en él se expresa la poesía, los delicados efectos de armonía y sugerencia que sabe darle, los ritmos flexibles e indecisos con que

lo dota; en suma, la mayor *personalidad* que al verso y a la poesía imprime. Deja ésta de ser lo que era: un poco de retórica y otro poco de sonsonete, y se convierte en sentimiento espontáneo, en emoción personal, en algo ensoñador, inefable, ligero. Para gustar en toda su plenitud esta poesía, hemos de abandonarnos al ritmo sentimental que la inspira, a su interior melodía. Es poesía para el oído, no para la vista; para el alma, no para el cuerpo, aunque de ella el cuerpo participe; no nace del exterior, sino del interior; no se la ve ni se la palpa; se la oye y se la siente.

Un libro algo raro es este titulado *En las orillas del Sar*. Con ningún otro de la literatura española cabe compararlo, excepto con el de las *Rimas* de Bécquer. Son, en efecto, el fino andaluz y la aldeana gallega los dos poetas de nuestro moderno Parnaso entre quienes hay más afinidad. Bécquer, sin embargo, los versos de Bécquer son y serán siempre más populares que los de Rosalía. Las mismas niñas románticas, un poco cursis, es verdad, que leen a Bécquer en sus horas de languidez amorosa, que sobre las tiernas *Rimas* hacen y deshacen sus bucles de oro en las noches de luna, difícilmente se distraerán nunca leyendo los versos de *En las orillas del Sar*. No los entenderían. No tanto porque los versos de Rosalía sean más difíciles o más oscuros, menos sentidos o menos idealistas que los de Bécquer, sino porque entre unos y otros existen grandes diferencias, en primer lugar, la diferencia grandísima que media entre la juventud de los veinte o veinticinco años y la edad madura de los cuarenta o cuarenta y cinco. Bécquer, como Musset, bien que con modalidad enteramente propia, es un poeta de la juventud. Lo es en

el tema amoroso que inspira sus ilusiones y causa sus desengaños; lo es en el esplendor y brillantez de sus versos, y lo es, sobre todo, en la juvenil espontaneidad y ternura del sentimiento con que canta aquellas ilusiones y estos desengaños. Algo hay en él de viejo, de vieja y melancólica tristeza—la tristeza parece siempre vieja—, o digamos, acaso mejor, de experiencia anticipada; pero, aun dentro de eso mismo, es experiencia de juventud, no por eso, bien seguro, menos real ni menos conmovedora. No creemos nosotros que el dolor ni la emoción hayan de ser necesariamente más ni menos intensos a los cuarenta o cuarenta y cinco años que a los veinte o veinticinco, y nada de lo anteriormente dicho tiene que ver con la verdad e intensidad de los sentimientos. Lo que sí creemos, y esto, ya se ve, no como valoración, sino sólo como diferenciación, es que el dolor y el tono del dolor, de la vida en general, no son los mismos en una y en otra edad. Y ahora sea dicho que así como Bécquer, o los versos de Bécquer, producen siempre, por la honda tristeza y amarga experiencia que en sí llevan, la impresión de algo viejo, de algo joven envejecido, los versos de Rosalía, en cambio, por la frescura del sentimiento y fuerza de pasión que los inspira, producen la impresión de algo joven, de algo viejo rejuvenecido en cada momento, en cada estrofa. Ello es que Rosalía es el poeta de una edad y Bécquer lo es de otra. Para gustar la poesía de *En las orillas del Sar* necesítase haber vivido bastante; para sentir la de las *Rimas* basta con haber empezado a vivir, basta con haber sentido el aleteo del primer amor, o con él haber soñado.

En todo caso, no es tanto la edad material de los do-

poetas y de sus versos lo que hace de Bécquer el poeta de la juventud y el poeta popular entre las almas jóvenes. Es, creemos, el sentimiento romántico en lo que tiene de amoroso y ensoñador, el tierno amor romántico, y es la brillante fantasía, la vestidura medio oriental con que ese sentimiento se adorna en las *Rimas*. El símbolo de la poesía de Bécquer es una doncella romántica, tierna, delicadamente femenina y lánguidamente melancólica, de brillante fantasía y ricamente ataviada. El sentimiento en Rosalía, sobre no ser muchas veces cosa *amorosa*—hay más variedad de motivos en la poesía de Rosalía que en la de Bécquer—, vístese en más sencillo traje. Es algo de la diferencia que existe entre un paisaje andaluz y un paisaje gallego. El primero excede al segundo en exuberancia, en luz y en color; el segundo supera al primero en difusa espiritualidad y en fina tonalidad musical. Los paisajes de Rosalía, la naturaleza de *En las orillas del Sar* no es otra cosa: tonalidad musical, espiritualidad difusa:

Del rumor cadencioso de la onda
Y el viento que muge;
Del incierto reflejo que alumbra
La selva o la nube;
Del piar de alguna ave de paso;
Del agreste ignorado perfume
Que el céfiro roba
Al valle o a la cumbre,
Mundos hay donde encuentran asilo
Las almas que al peso
Del mundo sucumben.

* * *

Los unos altísimos,
Los otros menores,
Con su eterno verdor y frescura

Que inspira a las almas
Agrestes canciones,
Mientras gime al rozar con las aguas
La brisa marina, de aromas salobres,
Van en ondas subiendo hacia el cielo
Los pinos del monte.

La naturaleza se reconcentra, penetrada de intimidad y de misterio; la luz reflejada e incierta descubre el matiz de las cosas. Cualquier verso de Bécquer dice más a la imaginación, a un cierto tipo de imaginación, por lo menos:

Yo soy el fleco de oro
De la lejana estrella.

.....

Los invisibles átomos del aire
En derredor palpitan y se inflaman;
El cielo se deshace en rayos de oro.

Estos versos de Bécquer impresionan la imaginación principalmente a través de la retina, como fulguraciones luminosas; aquellos de Rosalía llegan hasta ella como sonidos y como olores, como música perfumada. Hay excepciones, es verdad, y de ninguna manera se trata de privar a los versos de Bécquer de su delicada música. Lo que ocurre es que en los versos de Bécquer hay más fantasía colorista, más orfebrería poética. Digamos, no obstante, y sin negar nada del íntimo y bello sentimiento de Bécquer hacia la naturaleza, que la compenetración es mayor en Rosalía, acaso por haber vivido más en contacto con ella. En Bécquer es a veces más bien adorno, imagen poética, ornamentación. En Rosalía es emoción personal; de ahí su mayor sencillez, es amor. Háblale la naturaleza de su vida pasada, provoca en su alma el despertar de los sueños

de juventud, penetra en lo más íntimo de su ser. Todo el libro *En las orillas del Sar* está sentido y escrito en medio de la naturaleza. Como ejemplo de visión objetiva y de precisa sencillez descriptiva, véase el siguiente pequeño cuadro, que luego, en los versos siguientes, el poeta asocia a su sentir:

Un manso río, una vereda estrecha,
Un campo solitario y un pinar,
Y el viejo puente rústico y sencillo
Completando tan grata soledad.

Su grande amor por la naturaleza aparece sobre todo en la hermosa poesía *Los robles*. Duélele a Rosalía ver el frondoso campo gallego despoblado de sus seculares encinas y robles:

Bajo el hacha implacable, ¡cuán presto
En tierra cayeron
Encinas y robles!
Y a los rayos del alba risueña,
¡Qué calva aparece
La cima del monte!

Los que ayer fueron bosques y selvas
De agreste espesura,
Donde envueltas en dulce misterio
Al rayar el día
Flotaban las brumas,
Y brotaba la fuente serena
Entre flores y musgos oculta,
Hoy son áridas lomas que ostentan,
Deformes y negras,
Sus hondas cisuras.

Ya no entonan en ellas los pájaros
sus canciones de amor, ni se juntan
Cuando mayo alborea en la fronda

Que quedó de sus robles desnuda.
Sólo el viento al pasar trae el eco
Del cuervo que grazna,
Del lobo que aúlla.

No recordamos que se haya escrito en castellano poesía más verdad sobre la naturaleza que ésta de Rosalía. ¡Gracias a Dios que hemos salido de las pálidas lunas de enero, de los céfiros suaves, de las auras perfumadas y de los sauces llorones! ¡Gracias a Dios que la naturaleza ha penetrado en nuestra poesía lírica! ¡Y cosa rara!: es una mujer la que la canta. Una mujer es la que canta:

Pero tú, sacra encina del celta,
Y tú, roble de ramas añosas,
Sois más bellos con vuestro follaje
Que si mayo las cumbres festona
Salpicadas de fresco rocío
Donde quiebra sus rayos la aurora,
Y convierte los sotos profundos
En mansión de gloria.

. . . . . .

Torna roble, árbol patrio, a dar sombra
Cariñosa a la escueta montaña
Donde un tiempo la gaita guerrera
Alentó de los nuestros las almas,
Y compás hizo al eco monótono
Del canto materno,
Del viento y del agua,
Que en las noches de invierno al infante
En su cuna de mimbre arrullaban.

Cosa rara es, decimos, que sea una mujer la que traiga a la poesía esta verdad, esta sobriedad y esta virilidad del campo. Más patética es aún la bella composición *A la luna*. Contempla Rosalía la luna en su melancólica belleza primero, objetivamente:

De su pálido rayo la luz pura
Como lluvia de oro cae
Sobre las largas cintas de verdura
Que la brisa lleva y trae.

Asocia luego las ansias de los pobres mortales a la serena tranquilidad del astro nocturno:

Todo lo ves desde tu cenit puro,
Casta virgen solitaria.

Todo lo ves, y todos los mortales
Cuantos en el mundo habitan,
En busca del alivio de sus males,
Tu blanca luz solicitan.

También ella, la mujer enferma, siente nostalgia y celos de esa serena tranquilidad de la luna:

Y yo celosa como me dió el cielo
Y mi destino inconstante,
Correr quisiera un misterioso velo
Sobre tu casto semblante.

Pero la luna, en su serena tranquilidad, no siente ni la alegría ni el dolor de los pobres mortales. Como la que contempla el pastor errante del *Canto Notturno*, de Leopardi, la luna de Rosalía pasa indiferente sobre el dolor de los hombres:

De altísimas regiones soberana,
Nos miras indiferente.

Y sigues en silencio tu camino
Siempre impasible y serena,
Dejándome sujeta a mi destino
Como el preso a su cadena.

Quizá, piensa Rosalía, va a alumbrar otras tierras más dichosas que su querida Galicia, que ella quisiera darle por templo.

En las *Rimas* de Bécquer hay un hilo conductor que nos guía desde el primero hasta el último verso, si bien con derivaciones y algunos enredos. El libro es un collar de ilusiones y de desengaños, de alegrías y de dolores, diferentes, sí, pero engarzado todo en el hilo de oro del amor. El libro tiene, en total, más unidad que el de Rosalía. *En las orillas del Sar* es también un libro de cantares, de composiciones casi todas pequeñas. A su vez, cada composición, o la mayor parte de ellas, reúnen dos, tres o más pequeños cantares, es decir, dos, tres o más motivos poéticos. Un sentimiento une todos estos cantares y todas estas composiciones, pero es un sentimiento variado y complejo, que no admite ningún nombre particular. La característica de este sentimiento es precisamente su indeterminación, su vaguedad. Se nos perdonará si nos expresamos un poco toscamente.

En las orillas del Sar es, en su casi totalidad, un libro que mira hacia atrás. Si por casualidad mira hacia adelante, es casi siempre para contemplar la muerte. Ahora, al mirar hacia atrás, no mira tampoco hacia cosa alguna o momento alguno en particular. No se ve el acontecimiento singular causa del dolor: un amor fracasado, una muerte, una enfermedad, etc. No se ve tampoco, como recíproca consecuencia, el momento o estado feliz cuya repetición el poeta ansía. Todo lo más que puede decirse es esto: que la promesa de felicidad con que la vida sonrió al poeta no se ha cumplido. Lo que en el poeta ha quedado, más que el recuerdo de cosa o estado alguno concreto, es, simplemente el recuerdo de una aspiración, el recuerdo de un vago deseo, el vacío de una nostalgia insatisfecha: "el fantasma del bien soñado", que dice Rosalía. "Da überschleicht mich die

Erinnerung an meine Jugend und an meine erste Liebe, an die Zeit, da ich der Sehnsucht noch fähig war. Jetzt sehne ich mich nur noch nach meiner ersten Sehnsucht. Was ist Jugend? Ein Traum. Was ist Liebe? Des Traumes Inhalt" (*). En estas palabras, de Sören Kierkegaard, de las más tristes que se han escrito en lengua humana, nos parece resumirse el caso de Rosalía. Es la impresión que, en definitiva, sacamos del libro *En las orillas del Sar*. Todo en él son recuerdos vagos, aspiraciones inconcretas, promesas (¿de qué?) incumplidas, esperanzas (¿cuáles?) frustradas A lo largo de la vida no queda más que eso: un recuerdo vago, una aspiración inconcreta, una promesa incumplida, una esperanza frustrada. La vida se ha vaciado sobre sí misma, y, ¡ay!, la vida estaba vacía, y vacíos han quedado nuestro recuerdo, nuestra aspiración, nuestra promesa y nuestra esperanza. Esto ha quedado: el vacío más completo. Y en el fondo sin fondo de ese vacío, ha quedado la dolorosa inquietud de algo insatisfecho:

¿Es, pues, locura del doliente espíritu,
O gusano que llevo en mis entrañas?
....
Yo no sé lo que busco eternamente
En la tierra, en el aire y en el cielo;
Yo no sé lo que busco; pero es algo
Que perdí no sé cuándo y que no encuentro,
Aun cuando sueñe que invisible habita
En todo cuanto toco y cuanto veo.

La misma indeterminación del deseo y del objeto, del lugar y del tiempo, en los restantes cantares:

(*) "Entonces apoderóse de mí el recuerdo de mi juventud y de mi primer amor, cuando todavía era yo capaz de sentir el deseo. Ahora deseo solamente aquel poder de desear. ¿Qué es la juventud? Un sueño. ¿Qué es el amor? La sustancia de ese sueño." *Diapsalmata.*

Una sombra tristísima, indefinible y vaga
Como lo incierto siempre ante mis ojos va,
Tras de otra vaga sombra que sin cesar la huye,
Corriendo sin cesar.
Ignoro su destino...; mas no sé por qué temo
Al ver su ansia mortal,
Que ni han de parar nunca, ni encontrarse jamás.

Todo le habla del pasado; todo le recuerda, en el otoño de sus días, los rientes sueños juveniles: el camino blanco, el mar susurrante, las canciones del pueblo, el silencio de las iglesias, el cuchicheo de las campanas... Y como único consuelo a ese dolor, como único reposo de esa angustiosa inquietud, el invierno, el olvido, la muerte. Es un libro desconsolador éste de *En las orillas del Sar*. Es, unas veces, el grito agudo de la pasión exacerbada, otras veces es el sentimiento callado y tierno, la caricia mimosa y la queja lamentosa; aquí la protesta y allí la resignación, la exaltación del poeta, el amor de la mujer y la piedad de la madre. El alma herida bate sus alas en la prisión de su dolor; se eleva hasta el cielo y desciende sobre la tierra; y herida, con las alas rotas, cae sobre sí misma, cae sobre su dolor, en lo más hondo de la angustia que la tortura.

Hora tras hora, día tras día,
Entre el cielo y la tierra que quedan
Eternos vigías,
Como torrente que se despeña
Pasa la vida.

Devolvedle a la flor su perfume
Después de marchita;
De las ondas que besan la playa
Y que unas tras otras besándola expiran,
Recoged los rumores, las quejas
Y en planchas de bronce grabar su armonía.

Tiempos que fueron, llantos y risas,
Negros tormentos, dulces mentiras,
¡Ay! ¿En dónde su rastro dejaron,
En dónde, alma mía?

Es éste, ya dijimos, uno de los temas más repetidos en los cantares de Rosalía: el eterno pasar de las cosas, el loco girar de la existencia, hundiéndose y levantándose a todas horas en el polvo de la nada. Ningún poeta español, ni el mismo Jorge Manrique, el autor de las famosas *Coplas*, puso más emoción en sus versos que Rosalía en éstos:

Tiemblan las hojas, y mi alma tiembla,
Pasó el verano...
Y para el pobre corazón mío,
Unos tras otros ¡pasaron tantos!

Cuando en las noches tristes y largas
Que están llegando
Brille la luna, ¡cuántos sepulcros
Que antes no ha visto verá a su paso!

Cuando entre nubes hasta mi lecho
Llegue su rayo,
¡Cuán tristemente los yermos fríos
De mi alma sola, no irá alumbrando!

Pobre alma sola, no te entristezcas,
Deja que pasen, deja que lleguen
La primavera y el triste otoño,
Ora el estío y ora las nieves.

Que no tan sólo para ti corren
Horas y meses;
Todo contigo, seres y mundos,
De prisa marchan, todo envejece.

Que hoy, mañana, antes y ahora,
Lo mismo siempre,
Hombres y frutos, plantas y flores,
Vienen y vanse, nacen y mueren.

Cuando te apene lo que atrás dejas,
Recuerda siempre
Que es más dichoso quien de la vida
Mayor espacio corrido tiene.

Reaparece también de vez en cuando en estos versos de Rosalía el conflicto entre el espíritu del bien y el espíritu del mal, entre la conciencia y las pasiones. Del mismo conflicto viene a formar parte el que se libra en el alma del poeta entre la duda y la fe. Demasiado dolor y demasiada miseria lo hacen a veces dudar de la justicia divina. El altar en donde se exhalaron sus fervientes suspiros se le aparece vacío. Pero esta duda es sólo transitoria. Inmediatamente, al contemplar la serenidad de los cielos, o al ver posarse sobre sus nublados ojos la mirada de los ángeles, entristecida por la duda del pecador, siente renacer y afirmarse en ella su fe cristiana:

De improviso los ángeles
Desde sus altos nichos
De mármol me miraron tristemente,
Y una voz dulce resonó en mi oído:
"Pobre alma, espera y llora
A los pies del Altísimo;
Mas no olvides que al cielo
Nunca ha llegado el insolente grito
De un corazón que de la vil materia
Y del barro de Adán formó sus ídolos."

Y así acaba el libro *En las orillas del Sar;* así acaba la vida del poeta: como una resignada confesión de dolor a los pies de Cristo, como un ansia y una esperanza de paz celestial:

Tan sólo dudas y terrores siento,
Divino Cristo, si de Ti me aparto;

Mas cuando hacia la Cruz vuelvo mis ojos,
Me resigno a seguir con mi calvario.
Y alzando al cielo la mirada ansiosa
Busco a tu Padre en el espacio inmenso,
Como el piloto en la tormenta busca
La luz del faro que le guíe al puerto.

Un libro desconsolador éste de Rosalía. ¿Pesimista? No hay pesimismo donde hay valoración del dolor. El dolor no es nunca pesimista. La inutilidad del dolor, la estupidez del dolor, sí, siempre es pesimista. En el fondo del alma cristiana dolorida rímase constantemente un jubiloso *Cántico del Sol,* una salutación alegre a la vida que nos eleva y que nos deprime, que nos crea y que nos destruye. El pesimismo, en nuestro moderno sentido—Byron, Leopardi, Schopenhauer—, es de esencia religiosa, ateo. En los versos de Rosalía, igual que en su vida, nada hay, por supuesto, de esto. En un momento de sufrimiento excesivo puede sentir vacilar su firmeza cristiana, pero allá en lo más íntimo de su alma conserva su creencia, su fe religiosa. Ella tiende un velo espiritual sobre toda la obra poética; justifica, si no explica siempre, el dolor, y sobre todo, presta energía al alma para soportarlo, resignada, amorosa, piadosa. Ya lo dijimos: lo que en los versos de Rosalía, igual en los de *Follas Novas* que en los de *En las orillas del Sar,* tenemos, más que verdadero pesimismo, es la tragedia de una vida, la tragedia de un alma. Aparece ésta ante nosotros en toda su desolada tristeza, en toda su angustiosa inquietud, y no precisamente como vencida, sino como vencedora—a través del dolor y por el dolor—. Algo ideal, que conforta y eleva, palpita en estos tristes cantares, y que no es solamente el idealismo religioso cristiano. Es también el no menos

espiritual y religioso idealismo artístico, la sonrisa amable con que la Belleza triunfa sobre la fealdad dolorosa de la vida; el espíritu sobre la materia:

¡Hay arte! ¡Hay poesía!... Debe haber cielo; ¡hay Dios!

exclama Rosalía en mística exaltación de artista creyente, a la vista de la imagen de *Santa Escolástica*. Y es así como, por la doble luminosa escala del arte y de la religión, asciende su alma desde la oscura tierra hasta el esplendente cielo. En todo momento se afirma esta naturaleza poética en Rosalía y en los versos de Rosalía. Vive en una y en otros eso que E. A. Poe llama *The Poetic Principle*, cuya esencia la constituye "the Human Aspiration for Supernal Beauty" (*), y cuya manifestación se revela en "*an elevating excitement of the soul*" (**). Lo que el dolor hace es afinar esta alma, purificarla y enriblecerla en la contemplación de la Belleza. Y es esta alma pura, noble y bella la que al fin queda flotando en la aérea vestidura de sus dolientes, vagos y ensoñadores versos: dolientes como el lamento de saudoso cantar gallego al tramontar del sol; vagos y ensoñadores como el jirón de niebla indecisa que se cierne sobre la fresca campiña gallega.

BIBLIOGRAFIA

A. González Besada, *Rosalía de Castro, notas biográficas*, Madrid, Biblioteca Hispania, sin fecha. Sigue al discurso del señor Besada el de contestación de don Jacinto Octavio Picón. Javier Vales Failde, *Rosalía de Castro*, Madrid, 1906. Emilia

(*) "la aspiración humana a la Belleza suprema".
(**) "una exaltadora emoción del alma".

Pardo Bazán, *La poesía regional gallega*, en *De mi tierra*, T. IX de sus *Obras completas*. Manuel Murguía, *Rosalía de Castro*, en *Los Precursores*, *Biblioteca Gallega*, La Coruña, 1886, pp. 171 y ss. *Cantares Gallegos*, en *La Democracia*, Madrid, 29 de marzo de 1864. Ventura Ruiz Aguilera, *Cantares Gallegos*, en *El Museo Universal*, Madrid, 29 de mayo y 5 de junio de 1864. Annette M. B. Meakin, en *Galicia, The Switzerland of Spain* (capt. XV, pp. 182 y ss.), London, 1909. El Marqués de Figueroa, *De la poesía gallega*, discurso leído en el Ateneo de Madrid el día 11 de febrero de 1889, Madrid, 1889. Carolina Michaelis de Vasconcellos, en el *Cancioneiro da Ajuda*, T. II, Halle, 1904, p. 790, nota 2. Eugenio Carré Aldao, *Literatura Gallega*, Barcelona, 1911, 2.ª ed., pp. 49 y ss. M. Ossorio y Bernard, *Castro de Murguía (Doña Rosalía)*, en *Apuntes para un diccionario de escritoras españolas del siglo XIX*, en *La España Moderna*, septiembre de 1889, pp. 169 y ss. Azorín, *Rosalía de Castro*, en *Clásicos y Modernos*, T. XII de sus *Obras completas*. También: en *El paisaje de España visto por los españoles*, T. XIX íd. Enrique Díez-Canedo, *Una precursora*, en el apéndice al vol *En las orillas del Sar*, de la colección de *Obras completas* de Rosalía. Del mismo: nota crítica del vol. *En las orillas de Sar*, en *La Lectura*, T. II de 1909, p. 296. J. Barcia Caballero, *En las orillas del Sar*, en el apéndice al mismo vol. Emilio Castelar, *Prólogo* al vol. *Follas Novas*. S. P. M., revista crítica del vol. *En las orillas del Sar*, en *La Rassegna Nazionale*, Firence, vol. XXIV, 1885, pp. 207 y s. Miguel de Unamuno, en *Andanzas y visiones españolas*, Madrid, 1922, pp. 58 y ss. Leandro de Saralegui y Medina, en *Galicia y sus poetas*, Ferrol, 1886, pp. 77 y ss. José S. Prol Blas, *Estudio bibliográfico crítico de las obras de Rosalía de Castro*, Tipografía de *El Eco de Santiago*, 1917. José Novo y García, *Al principio y al fin. Rosalía de Castro*, en *Por Galicia (Biblioteca Gallega)*, La Coruña, 1896 Waldo A. Insúa, *La literatura y la poesía*, en *Galicia contemporánea*, Habana, 1889. Joseph Aladern, *A literatura gallega*, serie de arts. trad. de *Lo Somatent* (Reus), en *Revista Gallega*, La Coruña. Trata de Rosalía el del núm. de 4 de julio de 1897. César Barja, *Rosalía de Castro* (conferencia), Nueva York, 1923. Volveremos a hablar de Rosalía en el estudio *En torno a la lírica gallega*, en *Smith College Studies in Modern Languages*, 1925.

CAPITULO XXII

EMILIA PARDO BAZAN.—Su personalidad.—Doña Emilia y el Naturalismo.—La Cuestión palpitante.—Exposición y crítica.—Obra literaria de doña Emilia.—Como novelista. Como cuentista.—Como crítico.—Estudio y crítica.—Bibliografía.

La lectura de cada novela de doña **Emilia Pardo Bazán** (1851-1921), Condesa de Pardo Bazán, nos sugiere la misma interior pregunta: ¿Quién ha escrito esto: un hombre o una mujer? Procuramos olvidar el ya conocido sexo del novelista, para librarnos del prejuicio que de tenerlo presente habría de resultar; nos atenemos, en tanto que es posible, a la impresión causada por la novela leída, y siempre, sin una sola excepción, venimos a respondernos que la novela en cuestión es obra de mujer, producto femenino. Y esto no precisamente porque la autora haga alarde de su sexo, sino por..., por todo lo contrario.

Rosalía de Castro, para tomar un ejemplo de la tierra, una conterránea de la novelista, se declara mujer en todos y cada uno de sus versos. Con el pudor de su modestia nos revela constantemente su ser femenino, mujer, esposa, madre. Lo tiene a gala, y sólo por delicadeza de sexo, por no considerar la literatura quehacer femenino, puede tratar de ocultarlo. La señora Pardo Bazán no rechaza, es verdad, su condición de mujer; pero si de tal condición pudiera olvidarse y hacer olvidar al lector, lo haría con mil amores. Como artista, como literata, su ideal es más masculino que femenino—quiere serlo. Lo es en el simple hecho de que la culta escritora no aspira más que a eso: a ser artista, literata. Pero en eso mismo, en querer ser so-

lamente artista y literata, en querer ser lo que no es y lo que pocos hombres son y ninguno quiere ser, descubrimos ya nosotros el verdadero sexo y carácter del novelista, su condición de mujer. Porque ésta es la más frecuente (íbamos a decir *triste)* verdad: lo que para el hombre suele ser tan sólo una parte o momento de su vida, un deporte, un juego—literatura, política, economía, arte, etc.—, para la mujer, aplicada a una cualquiera de esas actividades, suele ser el todo. La teoría del amor único. Lo mismo descubrimos el sexo y carácter del novelista en el contenido de la obra literaria: en el atavío de uno de sus héroes o heroínas, en las travesuras de un crío, en los detalles de una boda, en el adorno de una sala, en el minucioso cuidado del detalle, etc. Es natural que así sea, pues no por ser novelista deja la ilustre Condesa de ser mujer. Que por serlo quiera aparecerlo menos, esa es una de las manifestaciones del eterno femenino en arte. Raramente si alguna vez, se ha visto a la mujer entrar en la carrera del arte sin disfraz. ¡Mujer, al fin!

En la historia de las letras españolas, la figura de doña Emilia ocupa un lugar único. Ni a Cecilia Böhl de Faber ni a Rosalía de Castro las encontramos presentes en la línea de fuego—del fuego literario. La una vive recluída en Sevilla; la otra vive olvidada en Padrón. Ven, como suele decirse, los toros desde la barrera. Doña Emilia, en cambio, se bate con ellos en el ruedo. Vive en Madrid, única manera de vivir en público en nuestra grande y populosa España; vive en un palacio, lo cual es vivir dos veces en público, poseedora de un título nobiliario y de otro de catedrática de Literatura de la Universidad Central, y hasta en

espera del de miembro de la Real Academia, que, ignoramos por qué (probablemente porque lo merecía) no llegó a disfrutar. Escribe en diarios y revistas, escribe un poco de todo; da conferencias en el culto Ateneo y en otros Centros, unos más, otros menos cultos (que el Ateneo, se entiende); conoce a todos los literatos y críticos de su tiempo, con ellos habla y, si a mano viene, con ellos o contra ellos discute. Está, en fin, no sólo en la línea de fuego, sino al frente de la línea de fuego, como valeroso capitán, casi, a veces sin casi, como jefe de batalla. Y ya que en batallas hemos venido a parar, bueno será que digamos algo, no mucho, pues en cuestión de batallas sólo interesan las por venir, de la más ruidosa que peleó la distinguida escritora. Hablamos de la librada en torno al *naturalismo*.

Al naturalismo pasado, por supuesto. Pero no era pasado, sino bastante presente, cuando la Condesa de Pardo Bazán lo presentaba a la consideración del público, y públicamente lo discutía en la serie de artículos reunidos luego en el volumen que lleva por título *La cuestión palpitante* (1883). No quiere esto decir que no se supiese en España antes de tan avanzada fecha lo que el naturalismo era, ni siquiera quiere decir que, en más o en menos, no se hubiese practicado. Quiere decir que el problema no había sido francamente planteado. Por interés de artista o por vanidad de mujer (dos cosas muy afines) plantéalo doña Emilia. Lo expone y lo razona, estudia varias de sus manifestaciones en la novela internacional, muestra sus implicaciones y deduce sus consecuencias. En fin; revela sus simpatías por la nueva moda. Sus simpatías...

Hay algo en el naturalismo que la noble dama, cris-

tiana católica, no puede aceptar: el fondo determinista del mismo, su materialismo y su utilitarismo. "Someter el pensamiento y la pasión a las mismas leyes que determinan la caída de la piedra; considerar exclusivamente las influencias físico-químicas, prescindiendo hasta de la espontaneidad individual, es lo que se propone el naturalismo y lo que Zola llama en otro pasaje de sus obras "mostrar y poner de realce la bestia humana". Por lógica consecuencia, el naturalismo se obliga a no respirar sino del lado de la materia, a explicar el drama de la vida humana por medio del instinto ciego y la concupiscencia desenfrenada. Este es, según doña Emilia, "el vicio capital" de la estética naturalista. El segundo vicio o defecto es su tendencia utilitaria: "Yerra el naturalismo en este fin útil y secundario a que trata de enderezar las fuerzas artísticas de nuestro siglo, y este error y el sentido determinista y fatalista de su programa, son los límites que él mismo se impone, son las ligaduras que una fórmula más amplia ha de romper."

Esta fórmula más amplia es la que propone la autora, la que ella acepta y francamente defiende. No el naturalismo, que excluye lo espiritual, sino el realismo, que incluye a la vez lo natural y lo espiritual: "Si es *real* cuanto tiene existencia verdadera y efectiva, el *realismo* en el arte nos ofrece una teoría más ancha, completa y perfecta que el *naturalismo*. Comprende y abarca lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma, y concilia y reduce a unidad la oposición del naturalismo y del idealismo racional. En el realismo cabe todo, menos las exageraciones y desvaríos de dos escuelas extremas y, por precisa consecuencia, exclusivistas."

Y para ese viaje..., ¡veinte artículos! Tiene el eclecticismo la ventaja de que concilia los extremos, después de reducirlos a medios. Ciertamente, no se puede tachar de estrecha la fórmula de doña Emilia. Todo cabe dentro de ella, desde el misticismo más exaltado y poético hasta el naturalismo más frío y más prosaico, romanticismo igual que realismo, la celda y el burdel. Todo, excepto los desvarios de dos escuelas extremas. Lo que la fórmula no dice es dónde o cuándo tales desvarios comienzan a ser desvarios y a ser extremos. Es lástima, no precisamente por lo que la cosa en sí pueda importar, sino porque, de haberlo determinado, se hubiera evitado la escritora andar saltando en su novela de un lado para otro, de una fórmula para otra, sin saber con cuál quedarse; quizás sin entender ninguna de las dos.

Un poco antes, en 1881—Prefacio a *Un viaje de novios*—, había ya doña Emilia tomado una actitud frente al naturalismo y realismo franceses. A ellos opone el realismo nacional: "¡Oh, y cuán sano, verdadero y hermoso es nuestro realismo nacional, tradición gloriosísima del arte hispano! ¡Nuestro realismo, el que ríe y llora en la *Celestina* y el *Quijote*, en los cuadros de Velázquez (que, dicen por ahí, no son realistas) y Goya, en la vena cómico-dramática de Tirso y Ramón de la Cruz! ¡Realismo indirecto, inconsciente, y por eso mismo acabado y lleno de inspiración; no desdeñoso del idealismo, y gracias a ello, legítima y profundamente humano, ya que, como el hombre, reúne en sí materia y espíritu, tierra y cielo." Y añade: "Si a algún crítico ocurriese calificar de realista esta mi novela —*Un viaje de novios*—, como fué calificada su herma-

na mayor *Pascual López,* pídole por caridad que no me afilie al realismo transpirenaico, sino al nuestro, único que me contenta y en el cual quiero vivir y morir, no por mis méritos, sí por mi voluntad firme."

En fin; un poco más tarde, en una de esas frases femeninas de proyección masculina, en las que tanto abunda la egregia dama, nos da su más comprensivo punto de vista: "Todo el que lea mis ensayos críticos", dice, "comprenderá que ni soy idealista, ni realista, ni naturalista, sino ecléctica. Mi cerebro es *redondo,* y debo a Dios la suerte de poder recrearme con todo lo bueno y bello de todas épocas y estilos."

Pretender, ante petición tan cristiana y cortés y afirmaciones tan categóricas, incluir a doña Emilia en una u otra escuela, sería grave falta de respeto.

A fuerza de declaraciones, hemos averiguado que su estética es ecléctica. Y esto es verdad. Cristiana católica, un poco romántica, como mujer; muy pagada de modas extranjeras, también como mujer; con preferente simpatía por las escuelas francesas naturalista y realista; en fin, mezcla de contrarios, como española, la novela de doña Emilia es ecléctica, si no porque concilie lo que no admite conciliación de ninguna clase, porque lo mezcla como buenamente puede. Su novela, todas sus novelas son naturalistas y realistas, idealistas y románticas, cristianas y hasta místicas. Predomina en unas el naturalismo—*Los Pazos de Ulloa, La Madre Naturaleza, La Tribuna, Insolación y Morriña* y otras—; van a partes iguales en otras el naturalismo y el idealismo o romanticismo—*Un viaje de novios, El Cisne de Vilamorta*—; inclínase al idealismo cristiano en *Una Cristiana* y *La Prueba;* y penetra decidida-

mente en él en *La Quimera* y *La Sirena Negra*. Y entre unas y otras, varias novelas sin valor característico particular: *El saludo de las brujas, La piedra angular*, etc.

Lo que en la mayor parte de ellas hay de naturalismo, consiste: por lo que al contenido de la novela dice relación, en ciertas escenas un poco crudas, sin que, por otra parte, ninguna de ellas, o muy contadas, vaya más allá de un realismo un poco atrevido. El velo del pudor o el silencio del novelista viste u oculta la desnudez a debido tiempo Por lo que a la técnica hace referencia, en un frecuente exceso de descripción detallista. Por lo que al lenguaje afecta, en un marcado gusto por el colorido verbal, y que tampoco es típicamente característico del naturalismo. Finalmente, y éste es uno de los aspectos principales, por lo que con la tendencia o finalidad de la novela tiene que ver, en la elevación de la misma a estudio social y pedagógico. La novela, nos dice doña Emilia, "ha dejado de ser obra de mero entretenimiento, ascendiendo a estudio social, psicológico e histórico".

Sobre ese fondo de realismo y de tesis más o menos naturalistas, se proyectan luego las fantasías románticas, las tendencias morales y las derivaciones religiosas y cristianas. Es una novela de compromiso, de concesiones: inspirada gran parte de ella por sentimientos románticos e idealistas, y subordinada a principios y fines de escuela.

Ecléctica por su estética, no lo es menos por su alcance. Localizadas en Galicia la mayor parte de sus novelas, casi todas ellas aspiran a tener significado y valor internacionales. "Al escribir *La Tribuna*", nos

dice doña Emilia en el prólogo al *Cisne de Vilamorta,* "me guiaban iguales propósitos que al trazar las páginas del *Cisne:* estudiar y retratar en forma artística gentes y tierras que conozco, procurando huir del estrecho provincialismo, para que el libro sea algo más que pintura de usanzas regionales y aspire al honroso dictado de *novela.*" Lo de *novela regional* no satisfacía a la culta escritora, y era el defecto que a las de Pereda ponía. Sin embargo, y como decimos, el lugar de acción de casi todas las suyas es Galicia, Marineda (La Coruña), más concretamente. Pero ni los personajes, salvo alguno que otro, ni las mismas costumbres ni el lenguaje tienen un carácter tan provinciano y tan limitado como en las novelas de Pereda. El lenguaje, sobre todo, carece de la belleza pintoresca del que pone el novelista santanderino en boca de sus labriegos y marineros. Sea porque, intencionadamente, no quiere estrechar demasiado el marco de sus personajes, sea por lo que sea, lo cierto es que el dialecto gallego no tiene particulares atractivos en sus novelas regionales. "Me tomo (la licencia) de hacer hablar a mis personajes como realmente se habla en la región de donde los saqué", nos dice en el prólogo a *La Tribuna;* e invoca en su apoyo los ejemplos de Galdós en su *Desheredada,* y de Pereda en todas sus novelas del mar y de la montaña santanderinos. De hecho, cuanto de dialecto gallego hay en *La Tribuna* y en otras novelas ciudadanas de doña Emilia en Galicia localizadas, no es cosa mayor, ni como cantidad, ni como calidad. Esto, sin embargo, no obsta para que en sus novelas esté pintada la verdadera Galicia. Es propiamente la suya la novela de Galicia, la novela gallega; y en esta pintura exacta

del paisaje, carácter moral de la raza, sus costumbres, sus sentimientos, su manera de comprender la vida, modalidad espiritual del país, amén del retrato perfecto de ciertos tipos, apreciamos nosotros el mérito más sobresaliente de algunas de sus novelas, las mejores entre las muchas que escribió.

Ocupa el primer lugar entre todas ellas la titulada *Los Pazos de Ulloa* (1886). El ambiente de la novela, ya que no el asunto concreto, es característicamente gallego, gallegos los personajes, gallego el paisaje, gallegas las costumbres. Hasta el lenguaje popular es más gallego, más del campo y más popular (igual que en otras regiones de España, el verdadero dialecto ha de buscarse en el campo; el gallego que se habla en la mayor parte de las ciudades de Galicia es una mezcla bárbara). Cierto que toda la novela gallega de doña Emilia, *Los Pazos de Ulloa* incluída, está contaminada del espíritu *ciudadano* (tan poco gallego), y cierto que la intimidad del alma y del sentimiento gallego no alcanza nunca en sus páginas en prosa la revelación intensa, líricamente bella (el lirismo es la enfermedad gallega), que alcanza en las páginas en verso gallego de Rosalía de Castro, y nunca la novela de la primera habrá de tener el valor representativo (ni tampoco, probablemente, el literario) que tiene la poesía de la segunda. Es algo, la novela de doña Emilia, al margen de la vida gallega (*). Pero en *Los Pazos de Ulloa* ha pintado con verdad y con vigor la lamentable

(*) Sospechamos que muchos gallegos han de rechazar la afirmación, y, sin duda, no les falta razón. Queremos decir que no les falta razón, mientras no lean más las novelas de doña Emilia de lo que las leen hoy. Claro que no es por esto sólo, desgraciadamente, pero lo cierto es que a doña Emilia se la lee más en cualquiera región de España que en Galicia, si bien, todo ha de decirse, en Galicia se la respeta y admira más.

ruina material y moral de la casa señorial así llamada, pintura que más tarde había de ampliar a otros dominios señoriales el tan artístico cuanto afectado don Ramón del Valle-Inclán. Los caracteres del héroe, el Marqués, y de la heroína, Sabel, su criada y su amante; del padre de ésta y del mayordomo de aquél, Primitivo, igual que los de los restantes personajes de la novela, tienen viva realidad. La acción trasciende, como ya se adivina, a escena naturalista: amancebamiento del Marqués con Sabel, a la vista y con la aprobación del padre de la muchacha. No escasean tampoco las escenas realistas, o naturalistas, ya entre las que tienen una relación directa con la acción principal, ya entre las que con ella tienen una relación menos directa, pues *Los Pazos de Ulloa* viene a ser la novela del campo gallego. Sabido es cómo acaba: de la relación ilegítima entre el Marqués y Sabel ha nacido un niño. Por otra parte, habiéndose casado el Marqués en el curso de la acción con una prima suya, joven distinguida de la ciudad, del matrimonio, y ya muerta la esposa, aunque más bien diríamos *matada* por la conducta del Marqués, queda una niña. Lo que de esta mezcla de familia legítima e ilegítima resulta años más tarde: el incesto entre los dos medio hermanos, constituye el argumento de la novela *La Madre Naturaleza*, continuación de *Los Pazos*. El determinismo y fatalismo que a doña Emilia repugnaba en la estética naturalista, se ha impuesto por esta vez. Fuera de este aspecto naturalista, y prescindiendo de algunos cuadros de paisaje y de costumbres y de tal cual tipo popular, en todo lo demás la novela es muy inferior a la primera. Defecto suele ser en todas las de la Condesa de Pardo Bazán la

excesiva difusión, y este defecto es exagerado en *La Madre Naturaleza*, que casi casi no tiene acción que valga la pena. La novela queda reducida a un rosario de paisajes y de descripciones. Los mismos caracteres, sobre no imponerse con realidad mayor, no tienen interés particular; y el del militar Gabriel, tío y cortejante de la niña, cuando no resulta tonto es porque resulta ridículo. Ni tampoco la acción se impone con fuerza que convenza de su realidad. Es una acción arreglada, y no bien arreglada. El ajuste entre las dos novelas, ya por razón de edades, ya por razón de modalidad psicológica de los distintos caracteres, según primero los conocimos, es bastante defectuoso. Las mismas descripciones, y éste es defecto general en la novela de doña Emilia, sobre ser muchas, están recargadas de detalles. O por prurito de escuela o por prurito de cultura, varias de ellas resultan inventarios, páginas de un libro de botánica o de mineralogía.

Ninguna de las otras novelas localizadas en Galicia tiene la importancia de las anteriores. Ni *Pascual López* (1879), novela picaresca de la vida y aventuras de un estudiante de Medicina, ni *La Tribuna* (1883). Esta última puede pasar como sátira política y como novela docente. Sin duda, algunas de las escenas de la vida de las cigarreras en la Fábrica de tabacos (de La Coruña) y la relación amorosa entre una de ellas, la heroína, Amparo, y el señorito que la seduce y abandona, ya madre de un niño (el verdadero desenlace de la novela está en las *Memorias de un solterón*. Véase más adelante), valen mucho más que toda la parte política. Nada gana la novela con esta mezcla de aspectos, de los cuales, uno, el político, deshumaniza lo que el otro,

el amoroso, hubiera humanizado. Si como mujer llega a interesarnos algo Amparo, como Tribuna y como revolucionaria no nos interesa poco ni mucho. Y, en definitiva, como mujer, como obrera y como revolucionaria es un carácter débil, sin atractivo especial. Débiles, si no falsas, son también la mayor parte de las situaciones en que a ella y a sus compañeras las coloca la autora. Esta falta de personalidad relevante en los personajes, igual que la falta de dramatismo en las situaciones, se da, más o menos, en todas las novelas de doña Emilia. Son las suyas novelas literarias, excesivamente literarias, frecuentemente nada más que literarias. La pluma trabaja, escribe largo y tendido, escribe literariamente, sin que por eso llegue a producir bellezas de estilo extraordinarias; pero ni la cabeza ni el corazón siguen a la pluma en idea y en pasión creadoras. En otro sentido, podemos decir que son novelas al exterior, pues todo en ellas está visto y presentado exteriormente, como decoración, como cuerpo, no como alma. Esta presentación exterior, de fotografía, no psicológica ni intelectual, tiene, es claro, su valor, aunque tuvo, es claro, más que tiene, y en ella sobresale la Condesa de Pardo Bazán. Amparo, sin mayor mérito de alma, ni como mujer ni como revolucionaria; sin mayor psicología, es de una admirable fisiología, una apetecible hembra:

Con su garganta mórbida, gallardamente puesta sobre los redondos hombros; con los tonos de ámbar de su satinada, morena y suave tez, parecíale a Baltasar (el bienaventurado que la seduce) un puro aromático y exquisito, elaborado con singular esmero, que estaba diciendo: "Fumadme." Era imposible que desechase esta idea al contemplar de cerca el rostro lozano, los brillantes ojos, los mil encantos que acre-

centaban el mérito de tan preciosa regalía. Y para que la similitud fuese más completa, el olor del cigarro había impregnado toda la ropa de la Tribuna, y exhalábase de ella un perfume fuerte, poderoso y embriagador, semejante al que se percibe al levantar el papel de seda que cubre a los habanos en el cajón donde se guardan.

De esta presentación exterior, de este sensualismo de olor y de color, y de este erotismo a flor de carne, hay mucho en la novela de la Condesa de Pardo Bazán. El alma le importa menos (en lo cual puede tener razón), no aspira tanto a la pintura; busca el cuerpo y aspira más a la estatua:

Para el escultor y el anatómico, belleza era (el hijo del Marqués de LOS PAZOS DE ULLOA), y de las más perfectas y cumplidas, aquel cuerpo proporcionado y mórbido (siempre mórbido), en que ya, a pesar de la juventud, se diseñaban líneas viriles, bien señaladas paletillas, vigorosos hombros, corvas donde se advertía la firmeza de los tendones, y rasgo también de belleza clásica y pura, la poderosa nuca redondeada, formando casi línea recta con la cabeza y cubierta de un vello rojizo; el trazo de la frente, que continuaba sin entrada alguna; la vara de la correcta nariz; los labios arqueados, carnosos y frescos como dos mitades de guinda; las mejillas ovales, sonrosadas, imberbes; la nariz y barba que ostentaban en el centro esa suave pero marcada meseta o planicie que se nota en los bustos griegos, y que los artistas modernos no encuentran ya en sus modelos vulgares, y, por último, el monte de bucles, digno de una testa (palabra muy del gusto de doña Emilia) marmórea, de los cuales dos o tres se emancipaban hasta flotar sobre las cejas y estorbar a los ojos.

Tal es la manera más frecuente de presentar a sus personajes, anatómicamente, y no una sola vez, sino cuantas aparecen en la novela.

Este tipo de novela que representa *La Tribuna*, de tendencia social, vuelve a repetirse en *Doña Milagros*

y en *Memorias de un solterón,* ambas del ciclo *Adán y Eva,* en relación con el matrimonio, la familia y otros aspectos de la vida social. En la acción de la última, entreteje el novelista un post-desenlace de la de *La Tribuna.* El hijo con cuyo nacimiento acaba esta novela, obliga al seductor de su madre a casarse con ella, después de haberla tenido olvidada veintitantos años. También en *La piedra angular* se plantea un problema de justicia legal y social.

En *El Cisne de Vilamorta,* la acción naturalista cede a la ilusión romántica. Es, en efecto, la historia de un pobre iluso—el Cisne—, joven de aldea, imitador de Bécquer. Hay un aspecto muy humano en su relación con la maestra que lo ama, un buen carácter de mujer, que por él se sacrifica y se mata. Lo que es de lamentar es que esta parte de la acción, que debiera ser la principal, desaparezca en más de cien páginas para intercalar otra que importa mucho menos.

Insolación y Morriña, dos historias amorosas, sobre todo la primera, si no por el lugar de la acción (Madrid), por los principales personajes, pertenecen aún al ciclo de novelas gallegas. *Insolación* entra en el grupo de la novela aristocrática, a lo *Pequeñeces,* del P. Coloma, y *La Montálvez,* de Pereda, de las que resulta, por la índole de las aventuras, no precisamente por la *intención,* media hermana. La historia amorosa entre el inocente estudiante de Derecho, Rogelio, y la inocente criada de la casa, Esclavitud, asunto de *Morriña,* sobre todo por lo que al carácter afectuoso y de lírica nostalgia de la última y su desgraciado fin—el suicidio—se refiere, es más poética y más dramática, a la vez que más docente, en relación con la educación

de la juventud. Ambas pertenecen al grupo naturalista, con todas las atenuantes que acompañan siempre el naturalismo de doña Emilia.

En el mismo grupo ha de incluírse la ya no gallega, y la segunda novela que publicó la autora, *Un viaje de novios* (1881), siquiera en ella aparezca algún personaje tan poco *naturalista* como el médico Artegui, más propio de melodrama romántico. Y romántico es igualmente, en definitiva, el carácter de la heroína, Lucía, la incauta joven cristiana casada con el egoísta Miranda. No menos romántica es buena parte de la aventura del viaje de novios, de León a Vichy, a París, y vuelta a León... de la joven y abandonada Lucía. Es una novela de casualidades, de pérdidas de tren y encuentros casuales, todo ello poco convincente. Tiene, en todo caso, escenas entretenidas, y que valen más que todo el restante naturalismo, realismo y moraleja del desenlace. Es decir, desenlace casi, casi, no lo hay. El desenlace de un viaje de novios... fracasado.

El título *Una Cristiana* es ya por sí solo bastante expresivo, y no lo es menos el de la novela que forma la segunda parte: *La Prueba* (1890). Porque se trata, en efecto, de una verdadera cristiana y de una verdadera prueba: de una mujer que hace del sacrificio cristiano la ley de su vida. Dicho queda ya que la Condesa de Pardo Bazán fué siempre cristiana católica, y sentimientos cristianos y católicos palpitan en todas sus obras. *Una Cristiana* y *La Prueba* presentan por primera vez en una acción completa todos esos sentimientos y todo el espiritualismo que en las otras novelas corre subterráneo, aunque asomándose con frecuencia a la superficie. El espiritualismo cristiano, no

sólo es encarnado en una mujer, la heroína, Carmiña, sino que es abiertamente discutido y francamente defendido en el curso de la acción, localizada en Galicia y en Madrid. Esta es sencilla: Carmiña, en aras de la religión cristiana y de la moral doméstica, consiente en casarse con un hombre al cual no ama. Casada, el despego que por su marido sintió mientras él estuvo sano y fuerte, trócase en verdadero y santo amor el día que lo ve enfermo, atacado de lepra. A su lado vive constantemente desde entonces, cuidándolo, asistiéndolo hasta la hora de la muerte, y rechazando otro amor mundano que ha tiempo la viene asediando. Es una doble prueba. Fuera del carácter de la heroína, cuya conducta no deja tampoco de prestarse a discusión, el valor artístico de la novela no es extraordinario. Pero uno o dos puntos hemos de mencionar en relación con ella. Hay, ya se ve, en la parte de *La Prueba* dedicada a la enfermedad del marido, páginas que sólo un estómago fuerte puede leer sin sentirse asqueado. No sólo es el sacrificio de la mujer una prueba de alma, sino que lo es también de estómago. Afortunadamente, el novelista omite la mayor parte del cuadro patológico, lo cual tiene un evidente significado estético, expresado en una de las páginas finales:

—¡Huy, hijo! Vendas. ., trapos... ¡Todo eso apesta a hospital, a fénico, a pus! ¡No lo nombres siquiera! Toma mi consejo. Insisto en que no debes decirlo (en la novela). El arte no desciende ahí. El arte debe ser una selección... El artista pasa a través de la naturaleza, haciendo lo mismo que haría un paseante inteligente y delicado: recogiendo las florecitas para atarlas y formar un ramillete y colocarlo en un lindo búcaro. La ciencia..., ya es diferente: el botánico puede coger las hierbas malas, feas y ponzoñosas, y guardarlas con cariño, y estudiarlas y clasificarlas.

Y como complemento de las anteriores, las palabras del final de la novela:

En aquel instante amanecía y los canoros ruiseñores de Aranjuez, desde la frondosa copa de los árboles centenarios, saludaban al nuevo día con sus arpadas lenguas.

No acaba aún el naturalismo en *Una Cristiana* y *La Prueba*. Se lo encuentra también, y en buena dosis, en *La Quimera*. Pero la total orientación de la novela, su significado y su tendencia, son plenamente espirituales, con puerta abierta al misticismo. Igual en *La Sirena Negra* (1908). Las dos novelas representan la última fase de la vida, arte y estética de la Condesa de Pardo Bazán. "Son", dice Andrenio (Gómez de Baquero), "novelas de conversión y salvación de almas, en que más pronto o más tarde encuentra el pecador su camino de Damasco."

Y, desde luego, mirando ahora con mirada de conjunto toda la obra novelesca de la prolífica escritora, pocos dudarán en elegir como lo mejor de toda ella una entre las de la primera manera—*Los Pazos de Ulloa*—; y la una o las dos de la manera final. Y aun *La Quimera*, si carece del valor representativo de una raza y de un país, cosa al fin en sí misma limitada, tiene, en cambio, el más amplio y más humano valor representativo de un tipo de hombre que cien veces ha aparecido ya, en una u otra forma, en la novela, la poesía y el drama, pero no por eso menos interesante, menos real y, si se quiere, menos dramático: el tipo del artista fracasado. Y antes de que se nos olvide, queremos advertir al lector de la frecuente aparición, ciertamente sintomática, en la moderna novela espa-

ñola, no ya sólo del artista, sino del tipo general del hombre fracasado por quiebra de la voluntad. Raza vieja, cansada, diríase que siente debilitado, roto el resorte de la voluntad, la facultad de querer, la ilusión ante la vida, el generoso optimismo creador y destructor.

Silvio Lago, el artista pintor héroe de *La Quimera,* es también una voluntad en quiebra, una vida fracasada. No precisamente porque no quiera, sino porque quiere demasiado: porque, víctima de una aspiración ideal, dividida y desperdigada su energía espiritual en direcciones varias, es incapaz de concentrar su voluntad y su esfuerzo hacia fin alguno dado. Esa aspiración, *alta aspiración,* que dice la autora, es la Quimera de su vida, que vive en la imaginación del artista igual que vive, en una u otra forma, en la imaginación de todo ser humano.

Silvio, con los ojos muy abiertos, conteniendo la respiración, bebía el contenido del diálogo maravilloso. El hálito de brasa de la Quimera encendía sus sienes y electrizaba los rizos de su pelo rubio ceniza; las glaucas pupilas del monstruo le fascinaban deliciosamente, y su cola de dragón, enroscándosele a la cintura, le levantaba en alto, como a santo extático que no toca al suelo. El artista se echó atrás, alzó los brazos y suspiró desde lo más secreto del espíritu:

—¡Triunfar o morir! Mi quimera es ésa, y excepto mi Quimera..., ¿qué me importa el mundo?

¡Triunfar! Triunfar en el arte, en el gran arte; superarse a sí mismo; llegar a lo más alto del arte que practica: ésa es la Quimera de Silvio Lago. Tras una de estas Quimeras corre la Humanidad entera. Ella nos seduce, nos fascina y nos arrastra. Frecuentemente nos mata. Y sin ella, sin la Quimera que nos lleva al

fracaso y a la muerte, la vida valdría poco. Es el ideal de la vida, la poesía de la vida. Pero es una Quimera irrealizable, inconquistable. ¿Qué hacer entonces? ¿Cómo realizarla o cómo conquistarla? Y si no, ¿cómo sustraerse a la muerte a que nos arrastra? ¿Cómo sustraerse a la fascinadora mirada de sus pupilas glaucas? Según la autora, lo que hay que hacer, ya que la Quimera es irrealizable e inconquistable; lo que por lo menos con su héroe hace, es: "trasladar la aspiración a regiones y objetos que colmasen su medida." Es como acaba Silvio Lago, después de larga peregrinación y de esfuerzos múltiples para la realización de su Quimera del gran arte. Acaba sin realizarla, acaba en el fracaso. Enfermo del cuerpo (tísico), más enfermo del alma, vencido, inutilizado, reconoce su insignificancia, su pecado; reconoce lo imposible de su Quimera, y halla, cuando todo muere, su descanso final en la religión, en el sueño eterno.

Para muchos, tanto por el contenido de la novela como por su general tendencia y desenlace, *La Quimera* ha de ser obra criticable. En efecto; novelas como *La Quimera* y héroes como Silvio Lago pertenecen a las épocas de empobrecimiento de la energía vital, cuya debilidad expresan. Son obras y héroes de la vejez, productos del cansancio. Sobre el horizonte de la *vida* abren pocas o ninguna ventana; y sí sólo sobre el horizonte de la muerte. De su lectura y ejemplo puede resultar, religiosamente entendida la cosa, un ennoblecimiento de la vida moral; estímulo creador, ninguno. Por otra parte, la transferencia, o más bien que la transferencia, la muerte de la Quimera en la religión, préstase a la diversidad de pareceres que plantea toda

solución religiosa, en conformidad con la manera de ser y de sentir de cada persona. No vemos tampoco claramente qué quiere decir eso de "trasladar la aspiración a regiones y objetos que colmasen su medida". Al final de una vida, sobre todo de una vida fracasada, eso puede ser una solución; al principio, o en el medio, no es solución de ninguna clase. La Quimera sigue viva, y poco o nada se gana con trasladarla al orden religioso. Lo que es tónico del alma enferma, es excitante del alma sana. La Edad Media sintió todas las agonías de la Quimera religiosa, exactamente igual que la Edad Moderna siente las agonías de la Quimera artística, política, económica, etc. Pero esto todo, poco o nada tiene que ver, es claro, con el valor artístico de la novela en sí.

Ahora bien; considerados la obra y el héroe como obra y héroe artísticos, como productos literarios, entendemos que su valor es grande. Radica éste en la intensa realidad dramática con que el problema está presentado. Silvio Lago, cualquiera que sea la crítica que en otros respectos pueda hacerse de él, es una figura viva, convincente. Su fracaso resulta perfectamente explicado por su manera de ser, por su debilidad física y por su carácter moral y naturaleza artística. Todo esto y el ambiente social en que se mueve, vale como el elemento fatal que determina el fracaso, aun sin apelar a destino providencial alguno. El mismo desenlace religioso de su vida y de la acción novelesca, aparece como cosa natural, si no más necesario, tan justificable y tan verdad como lo hubiera sido el desenlace que a la acción de la obra y a la vida del héroe pu

diera haber dado un novelista de ideas distintas o contrarias a las de doña Emilia.

Y no es Silvio Lago la única figura viva y convincente. Lo son igualmente las demás que en la novela aparecen, como Silvio Lago, también fascinadas por su particular *aspiración,* en conformidad con su naturaleza y educación, y como la de Silvio Lago, irrealizable, quimérica. La serie de pasiones humanas que agitan este mundo, sus móviles, ya nobles, ya ruines, egoístas unos, generosos otros, pérfidos éstos, rectos aquéllos: este mundo psicológico está bien estudiado. El mismo despertar religioso del héroe, ayudado por medios artísticos (contemplación de pinturas, particularmente del cuadro de los hermanos Van Eyck, *El Cordero Místico,* en la catedral de Gante), es igualmente convincente, más por tratarse de un pintor, que poético.

En fin, la acción de la novela, al mismo tiempo que muy variada, y variados también los medios en que se desarrolla (Galicia, Madrid, París y en otros lugares, y en diferentes centros aristocráticos), tiene unidad y sencillez artísticas. Esa variedad de medios, igual que de situaciones, distrae grandemente en la lectura, cosa necesaria en una novela de 550 páginas. Las situaciones, por otra parte, y las hay de todos los colores, desde las más naturalistas hasta las más religiosas y místicas, tienen particular atractivo, son siempre interesantes y frecuentemente poéticas. La cuerda del amor se siente vibrar, subterránea y silenciosa, entre la ruidosa agitación de la superficie, y vibrando queda sobre la soledad de la muerte. El estilo, la expresión, el tono ge-

neral de la novela, tienen la plenitud y la calma de las obras maduras, más bien contemplativas.

Otro tanto cabe decir de *La Sirena Negra*. Es otra Quimera: la Quimera de la muerte que nos arrulla con la melodía de sus cantos en medio de la mar calma y vacía de la vida. Tal es la Quimera alojada en el alma del héroe, Gaspar Montenegro, hastiado ya de vivir, seducido por el descanso y el enigma de la muerte. Por un momento parece encontrar un objeto que llene el vacío de su vida, algo a que consagrar la que le queda: un niño, recogido junto al lecho moribundo de una madre olvidada. "El niño pisará la cabeza de la muerte". Pero no; la muerte sigue alucinando a Gaspar, atrayéndolo hacia sí. En esta atracción fascinadora encuentra verdadero deleite. Sigue, pues, desafiando a la muerte, invitándola a segar su vida. Y la muerte llega, pero no para él: para el niño. Es la víctima inocente sacrificada para redimirle a él, al héroe, de la perversión de su idea y de su Quimera. Porque con la muerte del niño opérase el milagro de su transformación, de su conversión:

A cada lágrima, la Seca se aleja un paso: sus canillas suenan más apagadamente en los peldaños de la escalera.. La Negra se marcha, escoltada por su paje rojo, el Pecado derrotada, destronada..., impotente...

¡Oh, Tú, a quien he ofendido tanto! Dispón de mí: viviré como ordenes, y me llamarás cuando te plazca... ¡Pero no me abandones! ¡Tu presencia es ya Tu perdón!

Por la índole del problema, por la de los personajes situaciones y desenlace; por la total composición de l obra, *La Sirena Negra* deja una impresión viva y hon da en el alma del lector.

Tales son las dos novelas características de la última manera, espiritual y cristiana, de la Condesa de Pardo Bazán: "Dos pilares de un templo de moderno misticismo", que dice Ramón M. Tenreiro.

¿Qué sentido puede tener esta evolución literaria de la ilustre escritora? La pregunta puede parecer insignificante. En otro sentido puede parecer fuera de lugar, supuesto que el naturalismo de las primeras novelas no está excluído de las últimas, ni la religiosidad de las últimas está excluída de las primeras. La evolución, sin embargo, no es menos evidente. El problema es distinto, y distinta es la tendencia. Desde luego, la respuesta más inmediata es la de que la evolución literaria corresponde a la evolución humana, la de la escritora a la de la mujer. Pero ya dijimos que doña Emilia había sido siempre cristiana y religiosa. Sin duda, cada año de la vida trae puntos de vista nuevos, nuevas orientaciones espirituales, y la historia literaria de todos los tiempos abunda en espiritualismos y conversiones religiosas de la vejez. Pero no menos abunda en espiritualismos y conversiones de la juventud. Abunda particularmente en los últimos años, y aún más dentro de la así calificada de literatura naturalista, a lo Huysmans, Strindberg, Hauptmann, etc., para no hablar de los convertidos a lo Papini. El hecho es que desde las últimas décadas del siglo pasado, la reacción contra la estética y concepciones más o menos materialistas del naturalismo y realismo, es evidente. No sólo en escritores como Maeterlinck y en críticos como Brunetière, sino hasta en los mismos naturalistas del tipo de Dostoiewsky y en cien otros escritores tan diferentes entre sí como pueden serlo Anatole France y Paul Bourget,

por ejemplo. Y éste es acaso el hecho fundamental en la evolución literaria de la Condesa de Pardo Bazán. Como los citados y como muchos más, doña Emilia vió el fracaso del naturalismo como fórmula estética y como concepción de vida. "Se desmoronó el naturalismo": son sus palabras, en la conferencia dada poco antes de morir en la Residencia de Estudiantes—*Porvenir de la Literatura después de la guerra*. ¿Cuál? ¿Qué porvenir será ése? Aparte de otros aspectos más o menos en relación con la nueva conciencia y la nueva mentalidad resultantes de la guerra: "Mis esperanzas", dice, "respecto al porvenir del Arte y de las Letras se fundan en dos presunciones: la de la reacción plenamente religiosa, anunciada ya y tan probable, y fuente de sentimiento y belleza, y la del nacimiento de un genio o de varios." Las dos novelas estudiadas corresponden precisamente a esta época: son el tributo a la nueva estética, al nuevo ambiente. Pero no son sólo obras de estética novelística, son también obras sentidas, obras que reflejan los sentimientos personales de la escritora en los últimos años de su vida. Tienen, pues, a la vez un valor representativo y humano, objetivo y subjetivo.

Además de novelista, fué doña Emilia cuentista. Y como cuentista vale tanto o más que como novelista. Ninguna de sus buenas cualidades de escritora se echa de menos en estas narraciones cortas, regionales unas generales otras. La inspiración literaria es la misma ora naturalista, ora idealista; ya profana, ya más o menos religiosa. Tienen, en cambio, sobre las novelas largas la ventaja de ser más concisas, menos literarias y menos pedagógicas. Los mismos caracteres adquieren tanta o mayor viveza, y la nota graciosa y pintoresca

son igualmente legítimas. Los así titulados *Cuentos de Marineda* y las historias y cuentos incluídos en el volumen *Un Destripador de antaño,* son una hermosa presentación del espíritu, tipos y costumbres de la región gallega. He aquí trozos de la narración *La Gallega:*

No desmiente la mujer gallega las tradiciones de aquellas épocas lejanas en que, dedicados los varones de la tribu a los riesgos de la guerra o a las fatigas de la caza, recaía sobre las hembras el peso total, no sólo de las faenas domésticas, sino de la labor y cultivo del campo. Hoy, como entonces, ellas cavan, ellas siembran, riegan y deshojan, baten el lino, lo tuercen, lo hilan y lo tejen en el gimiente telar; ellas cargan en sus fornidos hombros el saco repleto de centeno o maíz, y lo llevan al molino; ellas amasan después la gruesa harina mal triturada, y encienden el horno tras de haber cortado en el monte el haz de leña, y enhornan y cuecen el amarillo torterón de borona o el negro mollete de mistura. Ellas, antes de que la pubertad desarrolle y ensanche su cuerpo, llevan en brazos al hermano recién nacido, que grita que se las pela; ellas, rústicas zagalas, lindan el buey, y comprimen los gruesos ubres de la vaca para ordeñarla; y cuando ven colmado un tanque de leche cándida y espumosa, en vez de beberla, con sobriedad ejemplar y religioso cuidado colocan el tanque en una cesta de mimbres que acaban de llenar con un par de pollos atados por las patas, cosa de dos docenas de huevos, un rimero de hojas de berza y tres o cuatro quesos de tetilla, y sentando en la cabeza la cesta, dirígense al mercado de la ciudad más próxima, donde venden sus artículos regateando hasta el último miserable ochavo... Mientra la gallega permanece en estado de soltería, aun es tolerable la no escasa ración de trabajo que le toca; pero al casarse empeora su situación (sigue un poco de literatura moral y otro poco de moral literaria). Entrad en la casa: el piso es de tierra desigual y húmeda; el techo a teja vana, por donde, muy a su sabor, se introducen agua y ventisca; en los ángulos hay colgaduras de primoroso encaje, que labraron las arañas; la alfombra compónela algún troncho de col, alternando con vainas de habas, hojas secas de maíz y excremento de animales domésticos. Sobre la losa del hogar pende de la férrea cremallera el negro

pote; en el rincón reluce la tapa de la artesa, bruñida de tanto pan como en ella amasaron, y se ve la maciza arca apolillada, depositaria del trousseau, que llegará a un repuesto de tres camisas de lienzo gordo y algún mandilón de burdo picote. El tálamo conyugal lo hacen cuatro tablas sin acepillar, formando una como caja pegada a la pared y abierta por donde es preciso que lo esté, para dar ingreso a sus ocupantes. Dos pasos más allá asoman la cabeza terneras y bueyes, que con ojazos tristones contemplan a los novios, y con prolongados mugidos les cantan el epitalamio, mientras las gallinas escarban el suelo en derredor, y el cerdo gruñe, hozando contra el lecho... Impónele la Naturaleza un hijo por año, como impone su cosecha anual a la campiña; y si en los primeros meses de la gestación, período de languidez tan inevitable y profunda, la gallega trabaja, según frase del país, como una loba, en los últimos, abultada y pesadísima, trajina más si cabe, y a veces el trance la sorprende camino de la feria, o en el monte partiendo el espinoso tojo; a veces suelta la hoz de segar, o la masa de la borona, para oprimir el talle en la primera explosión de dolor materno, y quizá el inocente ser ve la luz al pie de un vallado o en plena carretera, y metido en la propia cesta, y envuelto en el mantelo de su madre, entra en el domicilio paternal... Así es que la semblanza de la mujer gallega puede bosquejarse, suponiéndola rodeada de sus hijuelos como la gallina de su echadura, llevando de la mano un rapaz de siete años, asidas del refajo dos o tres mocosas poco menores de edad, colgado del ubérrimo seno un mamón de doce meses, y sintiendo, acaso, en lo más íntimo de su organismo, el vago estremecimiento de otra nueva vida, de otro ser que se forma en sus entrañas.

Bien merece, bien merece disfrutar de un poco de solaz esta mujer gallega. (En día de fiesta, ataviada en el clásico traje gallego, tal como lo usan las "mariñanas" de la tierra de la Condesa, provincia de La Coruña.) Lucen éstas dengue de escarlata orlado de negro terciopelo y sujeto atrás con plateado broche; el justillo, de fuerte droguét, se escota sobre la chambra de lienzo con flojas mangas y puños de curiosa manera fruncidos; el soberbio mantelo no cede en riqueza a otro alguno, y se ata atrás con cintas de seda de charros colorines; bajo la franja del mantelo se ve media cuarta de saya de grana, y se entrevé un dedo de refajo de

amarilla bayeta, y el zapato de cuero con lazadas de galón azul; ciñe su cuello la gargantilla de filigrana, y cubre sus hombros el pañuelo de blanca muselina, prolijamente rameado. Cuando con estas bizarras ropas salen a bailar la tradicional muiñeira ... es imposible imaginar más regocijado y pintoresco golpe de vista: pasan las mujeres, bajos y entornados los ojos, la trenza al viento, arrebolada la tez, movido el dengue por la oscilación del seno, rozando unas con otras las yemas de los dedos, el pie hiriendo blandamente la tierra, en cadencioso girar, arremolinándose a cada vuelta del cuerpo las sayas multicolores, mientras la gaita exhala sus sonidos agrestes y melancólicos, graves o agudos, pero siempre penetrantes, y el tamboril apresura la repercusión de sus notas secas y estridentes, y la pandereta lanza sus carcajadas melodiosas, los cohetes aran con surcos de luz el cielo, y caen disolviéndose en lágrimas de oro y carmín.

Otros volúmenes de *Cuentos de amor, Cuentos sacroprofanos, Cuentos de Navidad y Reyes,* etc., escribió doña Emilia. Escribió también relaciones de viajes: *Al pie de la torre Eiffel, Por Francia y Alemania,* etc. Finalmente, varios trabajos críticos: *La revolución y la novela en Rusia, La literatura francesa moderna* (tres volúmenes), mejor conocida de la autora que la literatura rusa; *El lirismo en la poesía francesa; Retratos y apuntes literarios,* interesantes estudios de poetas y prosistas españoles del siglo XIX (Véase pág. XVI); *Los poetas épicos cristianos* (Dante, Milton, Tasso), publicado, como algunos de los anteriores y como otros varios, en el *Nuevo Teatro Crítico;* y una extensa biografía de *San Francisco de Asís,* bien documentada y aceptable aun hoy al lado de la más depurada de Sabatier y de la más artística de Jörgensen.

BIBLIOGRAFIA

Emilia Pardo Bazán, *Obras completas*, Madrid. 43 T. *Pascual López*, edited with English notes and vocabulary by Profesor W. I. Knapp, Ginn and Co., 1905. *El Tesoro de Gascón*, edited with introduction, notes, exercises and vocabulary by Elizabet Mc. Guire. Henry Holt and Co., 1922.

Andrés González Blanco, *Emilia Pardo Bazán*, en *La Lectura*, T. I de 1908, pp. 20 y ss., 155 y ss. y 414 y ss. Juan Fernández Luján, *Pardo Bazán, Valera y Pereda* (citado). "Andrenio" (Gómez de Baquero), *La última manera espiritual de la Condesa de Pardo Bazán*, en *Novelas y novelistas*, Madrid, MCMXVIII. Manuel Gálvez, *Emilia Pardo Bazán*, en *Inter-América*, New York, English Vol. V, núm. 1, october 1921 (art. trad. de *Nosotros*, Buenos Aires, mayo de 1921). Marqués de Figueroa, en *Del Renacimiento literario y artístico de Galicia*, en *La España Moderna*, febrero de 1890, pp. 41 y ss. G. Martínez Sierra, *La feminidad de Emilia Pardo Bazán*, en *Motivos*, Madrid, MCMXX. "Clarín" (Leopoldo Alas), *Folletos literarios, VII: Emilia Pardo Bazán y sus últimas obras*, Madrid, 1890. También: en *Sermón perdido* y en *Nueva Campaña* (citados). Juan Valera, "*Morriña*"..., en el T. XXVIII de sus *Obras completas*, y *El Tesoro de Gascón*..., T. XXIX. Ramón M. Tenreiro, *La Sirena Negra*, en *La Lectura*, T. I de 1908, pp. 428 y ss. Benito Pérez Galdós, *Conferencias de Emilia Pardo Bazán en el Ateneo*, en *Arte y Crítica (Obras inéditas)*, vol. II, Madrid, 1923. A. de Tréveret, *La littérature espagnole contemporaine, Le Roman et le Réalisme*, en *Le Correspondant*, T. 138 de la colección, 1885, pp. 1.096 y ss. "Fray Candil" (Emilio Bobadilla), *Pedanterías de Doña Emilia* e *Insolación*, en *Triquitraques, Críticas*, Madrid, 1892. J. Barcia Caballero, en *Mesa revuelta, ensayos literarios*, Santiago, 1883. Waldo A. Insúa, *La novela*, en *Galicia contemporánea*, Habana, 1889. Del mismo: *Una Cristiana*, en *Ecos de mi patria (Biblioteca Gallega)*. La Coruña, 1891. R. Segade Campoamor, *Los Pazos de Ulloa*, en *Galicia*, La Coruña, núm. 1 de 1887.

CAPITULO XXIII

BENITO PEREZ GALDOS.—Poesía y Novela.—Caracteres generales de la novela galdosiana.—Los Episodios Nacionales.—**Estudio y crítica.**

Comparado el proceso de evolución histórica de la poesía y el poeta con el de la novela y el novelista, resulta que el primero es uno de gradual diferenciación, mientras que el segundo lo es de gradual confusión. De la épica a la lírica, es decir, de lo popular y objetivo a lo personal y subjetivo; de lo colectivo a lo individual; de los juglares a los poetas líricos del Renacimiento y a los románticos individualistas del siglo XIX; de las gestas más o menos anónimas del Cid y de Roldán a los versos personalísimos, aislados, despegados de la colectividad de los parnasianos, decadentistas, simbolistas, gongoristas, etc., al espléndido aislamiento de un señor Mallarmé: tal el proceso de diferenciación de la poesía y el poeta. Y frente a este proceso de diferenciación poética, el inverso de confusión popular de la novela y el novelista. De la novela caballeresca y el cuento de aventuras, de invención personal, irreales, fantásticos, a través, en España, de la novela picaresca de los siglos XVI y XVII, impersonal y social, a veces anónima, y de los cuadros y novelas de costumbres del XIX, obras pictóricas, fotográficas, a la novela social, popular, de don **Benito Pérez Galdós** (1834-1920). Una de esas dedicatorias *"A la inmensa minoría"*, sobrentendida en un libro de versos de nuestro Juan Ramón Jiménez, resulta totalmente inaplicable a cualquiera de las novelas de don Benito. Y a su vez, con todo el material novelesco

de don Benito, apenas si tiene Juan Ramón Jiménez bastante para una docena de versos. Decididamente, la poesía y el poeta, y la novela y el novelista van por caminos diferentes, opuestos. Aquélla y aquél se aislan del pueblo; ésta y éste se confunden con él. El poeta lírico de nuestros días, si es que hay alguno, que sí habrá, vive en la soledad del pueblo; para componer sus versos, personales, aristocráticos, ha de refugiarse en alguna guateada cabina más o menos telefónica..., sin teléfonos. Sólo allí, en la divina soledad de todo cuanto existe, las tímidas y castas Musas se atreven a besar su frente. El novelista, en cambio, y parece ser que hay muchos, hasta en España, vive en medio del pueblo, con él convive, con él habla y con él piensa; lo observa en su degradación, en su pobreza y en su ignorancia; estudia sus antecedentes, sus problemas, su alma, y... escribe una novela. Todas las novelas, desde hace cincuenta o cien años, huelen a pueblo.

Y como consecuencia de este primer proceso, notamos otro, segundo aspecto del mismo. La poesía, al perder contacto con el pueblo, lo gana con la naturaleza. La mitad de la poesía del siglo XIX es paisajista. La novela, trascendidas sus primeras manifestaciones clásicas y románticas, pastoriles y sentimentales, la novela más moderna, la novela de la ciudad, olvídase de la naturaleza, abandona el paisaje. Queda reducida a simple documento humano, a dato estadístico.

Don Benito Pérez Galdós es el novelista social por excelencia de la España más moderna. Cada una de sus novelas es un paisaje social: inmenso lienzo sobre el que, interligadas por los infinitos cabos de una acción central, muévense sinnúmero de personas, casi todas de

las clases media y baja, cada una de ellas encuadrada en su correspondiente medio, y varias de ellas característicamente delineadas. A su vez, y como decimos, y como ya se ha dicho hace tiempo, en las novelas de don Benito apenas hay paisaje, apenas hay naturaleza. La naturaleza es en sus novelas... "*el lugar de la escena*, que representa esto o lo otro", dice Clarín.

Hemos visto que, más o menos marcadamente, todos los novelistas hasta ahora estudiados son regionales. De don Benito no falta quien quiera hacer una excepción. No hay por qué. Bien que algunas de sus novelas están localizadas en puntos diferentes, la inmensa mayoría lo están en Castilla, y dentro de Castilla, en la villa de Madrid. Galdós es tan novelista *castellano* (madrileño), como Valera lo es andaluz y Pereda santanderino. Castilla es su medio; castellanos principalmente son sus hombres y mujeres; castellano es su lenguaje, y castellano, típicamente castellano, es el temperamento del novelista: más épico que lírico. Y así, Galdós, que usa muy poco el paisaje en sus novelas, el que usa es el clásico paisaje de las mesetas centrales, el más apropiado a la acción y héroes de sus novelas; y el que Galdós, no siendo paisajista, ha sentido intensamente. La página merece ser copiada:

Entre la Mota y Madrigal, caminando hacia la cuna de doña Isabel, sentí la llanura con impresión hondísima. Es la perfecta planimetría sin accidentes, como un mar convertido en tierra. Al salir de Medina queda a la espalda la torre de la Mota, que no se pierde de vista en todo el camino. Este es recto hasta Rubí de Bracamonte, como trazado con una cuerda tirante de trece kilómetros. En aquel mar endurecido, la torre de Rubí, la de Pozáldez y las que lejanas se ven a un lado y otro, parecen velámenes de barcos que han quedado inmóviles al petrificarse el mar en que navegan. El

campo era en aquellos días, de primavera lluviosa, verdegueante y encharcado a trechos, con grajea de amapolas como gotas de sangre. Casas lejanas, escasos árboles, supervivientes de los que se plantaron al construir la carretera, no logran romper la uniformidad plana de aquel suelo que se rebela contra todo lo que pretende alterar su quietud, su horizontalidad lacustre y su tristeza reconcentrada, ensoñadora. Es el paisaje elemental, el descanso de los ojos y el suplicio de la imaginación. Detrás del coche, la torre de la Mota enfila el camino; delante, entre las cabezas de los caballos, la torre de Rubí se alza como una mira.

Entre dos miras lejanas y verticales rodamos derechamente, sin desviarnos a un lado ni otro. No vamos llevados por la fantasía, sino por la razón pura... Poca gente encontramos en este camino de la verdad matemática. Hombres o mujeres cabalgando en borricos pasan y saludan con gravedad... En algún árbol petiseco, la abulilla, coronada de plumas y con sus faldones casaquiles, da los tres golpes de su canto, y vuela hacia otro árbol, tomándonos la delantera. El ti-ti-ti de la abulilla es la suma sencillez musical, como el campo, el camino y el suelo son la suma sencillez topográfica. El alma del viajero se adormece en dulce pereza. Por un camino psicológico, igualmente rectilíneo, se va al ascetismo y al desprecio de todos los goces (*).

Los héroes de Galdós tienen frecuentemente algo de esta rectitud psicológica y ascética del paisaje castellano, igual doña Perfecta, que Orozco y que Nazarín.

Pero el paisaje es en las novelas de Galdós cosa sin importancia, estrecho marco del cuadro. Y aquí encontramos la esencial diferencia entre la novela galdosiana y la casi totalidad de la restante novela española del siglo XIX. Consiste en que la de Galdós es por esencia la novela de la ciudad. Como Dostoiewsky, Galdós es el novelista de la ciudad; y como en la de Dostoiewsky, en la novela de Galdós, personajes, acción y ambiente

(*) Prólogo al libro *Vieja España*, de José M.ª Salaverría. Compárese la descripción que del paisaje de la Mancha hace Galdós en *Bailén*, VI.

son urbanos. Y es también por esto mismo, o como consecuencia inversa, que la novela de Galdós es novela social. En dos sentidos principales. Primero, en que cada una de ellas viene a ser como un registro de datos de la vida ciudadana, una información *sociológica,* física, moral y económica de los tipos, vida y costumbres de la sociedad urbana. De la sociedad constituída por las así llamadas clases media y baja, circunstancia que acrecienta aún su carácter sociológico. Segundo, en que en ella, en la novela de Galdós, los problemas suscitados son los que resultan de la vida ciudadana, de la vida social de la ciudad: son los problemas resultantes de la agrupación de masas humanas, con el choque diario entre sus intereses y sus ideas. Dos problemas particularmente, los dos problemas que llenan la casi totalidad de la novela galdosiana: el problema económico, o para abarcarlo en sus múltiples aspectos, el problema o cuestión social, y el problema religioso. Y el problema económico como problema industrial, y aún más como problema burocrático, es decir, como problema urbano, no como problema agrario, del campo; y el problema religioso como problema de clases, de instituciones, más que de ideas. Esta ciudad es la muy ilustre y muy villa y corte de Madrid.

Apurando un poco más la caracterización de la novela galdosiana, podemos decir que en ella se descubre una casi constante tendencia a sustituir el personaje *uno* por el personaje múltiple; el individuo por la familia, el grupo o la clase. El individuo aparece frecuentemente como simple célula social, como miembro de una entidad u organismo más completo, en él incrustado y de él dependiente. *Miau* es una novela fa-

miliar, igual que *La de Bringas,* e igual que la misma *Fortunata y Jacinta.* De este predominio del carácter social en la novela galdosiana resultan otras diferencias entre ella y la novela de autores que, como el citado Dostoiewsky, son novelistas de la ciudad. La principal consiste en el equilibrio entre el elemento individual y el elemento social, y en la trascendencia final de la novela. Dostoiewsky es, bien seguro, novelista urbano; pero novelas como *Crimen y castigo, El idiota, Los hermanos Karamazov,* etc., aunque dentro por completo del espíritu ruso, son, como lo son *La Quimera* y *La Sirena Negra,* novelas de casos individuales. La novela vale por sí misma, el caso novelado vale por lo que en sí es y significa, como estudio psicológico, como tragedia de un alma, como creación estética. La tragedia es íntimamente espiritual y tiene, como caso individual que es, un desenlace puramente individual. Las novelas de Galdós son, la mayor parte de ellas, panoramas de tipos y de costumbres, pinturas de la sociedad contemporánea. Aquí el caso individual importa sólo relativamente. Importa poco o nada si se le aisla del panorama total. La novela vale ante todo como documento social, como pintura de época y de medio. Otras novelas galdosianas son puramente ejemplares, y el caso particular vale como ejemplo de un problema o de un tipo. La novela es entonces, principalmente, novela de ataque y de propaganda, arma de combate. El puro interés estético desciende del plano de la contemplación serena y desinteresada al agitado de la lucha moral, religiosa, política, etc. Las novelas de la tercera época de Galdós son panorámicas; las de la segunda época, al estilo de *Doña Perfecta* y de *León Roch,*

son novelas de propaganda. A veces, es verdad, la novela vale simplemente como tal novela, por su significación y trascendencia individual, como *Nazarín* y como *Angel Guerra.* Y aun, aun... Panorama de tipos y de costumbres y tesis de combate van frecuentemente juntos.

Todo esto, tendencia social y de propaganda, contribuye a un mismo resultado: rebajar la importancia del carácter, del caso individual. Enorme como lo es la obra literaria de Galdós, resulta bastante pobre si se la mide por el número de creaciones individuales que contiene. Queremos decir de creaciones que no sean la cantidad de tipos y personajes anodinos que forma la masa heroica de la novela galdosiana. Y desde luego, entre los seis u ocho caracteres que en ella pueden aislarse, ni uno solo tiene la grandeza de un don Quijote, un Raskolnikov, un príncipe Muichkine, una Ana Karenina, un Hamlet o un Brand. Son caracteres medios o bajos, como las clases de las cuales están tomados. La misma relativa pobreza se advierte en su repetición, repetición que, a su vez, resulta de ser mucha de la novela de Galdós obra de propaganda. Un tipo de hombre activo, vencedor o vencido, elevándose por encima de las pasiones e intereses de poco momento, refugiado en la esfera del pensamiento, medio místico, medio estoico, medio progresista o progresista por completo: eso son todos los Pepe Rey, Máximos, Leones, Orozco, Leonardo, Guillermo, etc., etc. Un tipo de mujer fanática o fanatizada, esclavizada en su conciencia por la religión o la iglesia: eso son todas las doña Perfecta, María y Casandra, con su correspondencia masculina en los don Inocencio, Pantoja y Pao-

letti. Y un tipo de mujer, cuando no fanática o fanatizada, también decidida, de voluntad emprendedora, sensible, cariñosa, mártir o redentora; eso son todas las Marías y Mariucha, Dolly e Isidra, Gloria y Rosario, Duquesa de San Quintín y Bárbara, etc., etc. Las diferencias entre estos caracteres son más bien exteriores, y harto irrelevantes.

Esto mismo nos obliga a ponernos en guardia respecto al realismo y verdad de la novela galdosiana. Es en los cuadros de costumbres y en la presentación de caracteres estéticamente indiferentes en donde ha de buscarse ese realismo: en novelas como *Fortunata y Jacinta, Miau, El doctor Centeno,* etc. Y ha de buscarse, sobre todo, en el medio, en el ambiente de la novela. Copiándolo o creándolo, Galdós excede en la elaboración del medio del cual toma o en el cual quiere situar a sus personajes. Medio, por supuesto, en relación con la categoría social de esos personajes, que es, ya dijimos, la clase burguesa. Penetrado de españolismo, identificado con el vivir de las clases media y baja, observador atento y minucioso del carácter y costumbres nacionales, familiarizado con la geografía física y espiritual de la nación, en particular de Castilla; dueño del lenguaje popular, Galdós da a todas sus novelas un aire de realidad viva, de cosa existente, de visión objetiva. En ese medio tan español, vividamente real, caracterizado en todos sus detalles, los mismos personajes adquieren una realidad de ilusión, una realidad que están muy lejos de tener. Hay que poner en tela de juicio la realidad de doña Perfecta, si se la estudia en sí misma, como obra humana y femenina; pero es indudable la realidad de la ciudad de Orbajosa (una

ciudad española cualquiera), no obstante ser Orbajosa una ciudad imaginaria. Y es que Galdós, al igual de Cervantes, oscila entre un realismo instintivo y un no menos instintivo idealismo; y al igual de Fernán Caballero, sólo que en dirección contraria, oscila entre un también instintivo realismo costumbrista y un fanatismo no menos instintivo ni menos fanático.

Porque junto a ese realismo instintivo de Galdós se da una constante aspiración idealista, de tal modo que si unos de sus personajes tienden a lo Sancho Panza, otros, como los Nazarín y Orozco, tienden a lo don Quijote. Tienden otras veces al sentimentalismo humano y romántico, como en *Marianela*. Y a su vez, paralelo al instintivo realismo costumbrista de que Galdós hace gala en todas sus novelas, dase en él, decimos, un fanatismo, de naturaleza esencialmente religiosa, tan instintivo y tan fanático como el de Fernán Caballero, en dirección contraria.

En realidad de verdad, y como ya se ha dicho, el problema de la libertad religiosa y civil es el único que Galdós ha sentido y tratado en sus novelas de tesis. Los demás problemas, incluso el económico, no trascienden en su presentación de unas cuantas efusiones sentimentales y morales. Pero hay aquí algo que debemos dejar aclarado.

Acabamos de hablar del idealismo de Galdós. Es un idealismo completamente humano, un idealismo amoroso. Prescindamos, por el momento al menos, del sectarismo religioso que ha dividido a los críticos de Galdós en dos campos enemigos, unos que le niegan todo, otros que le conceden todo. Lo que en la totalidad de la obra galdosiana resplandece es un supremo idealismo

amoroso, una piedad y una compasión grandes por el dolor ajeno. De ahí la marcada simpatía del autor por las clases media y baja. Es la simpatía hacia los que sufren. Instintivamente el pueblo lo ha sentido así, y por eso ningún otro escritor español ha encontrado más acogida entre lectores incultos que Galdós. Burgués él mismo en su persona y en su vida, la novela de Galdós es también la lectura de la burguesía más o menos alta y más o menos baja. El mismo contenido de la novela galdosiana es esencialmente burgués: constitúyenlo las pasiones y dolores, las comedias y tragedias de la burguesía. Para esta burguesía Galdós es como un profeta, y su novela es como un segundo Evangelio. Ahora, si buscamos en toda la obra galdosiana una solución a los problemas económicos y sociales, materiales y espirituales de esa burguesía alta, media y baja, no encontramos otra que la de la simpatía que el autor siente por sus desgracias, su amor, su caridad y altruismo, su deseo de una justicia más equitativa en el reparto social de bienes y de miserias, de alegrías y de tristezas. Fórmula concreta, superior discusión de ideas, orientación espiritual, no hallamos ninguna. Ya se ve: es el corazón lo que funciona en la novela galdosiana; y el corazón funciona, decimos, a impulso del amor hacia el oprimido. Y no sólo hacia el oprimido por la miseria económica, sino, en general, hacia el desgraciado, cualquiera que sea la causa de su desgracia. Sobre todo hacia las mujeres, por quienes Galdós siente simpatía profunda, llámense Fortunata o Jacinta, Gloria o Rosario, Pepa o Electra. Este sentimiento amoroso de Galdós, más cerca que lejos del cristianismo, recuerda el de novelistas como Tolstoy y Dostoiewsky.

Sepárase del verdadero sentimiento cristiano (el que se predica en los Evangelios) en que es un amor apasionado, un amor fanático: es amor hacia una clase y hacia un orden de ideas, amor de una sola dirección. Galdós es un católico invertido, y por eso tan enemigo él del católico, como el católico de él. Esto puede negarse o puede explicarse en el sentido de que lo que Galdós combate es una forma tradicional de catolicismo, o ni siquiera de catolicismo, sino de clericalismo, y de fanatismo católico y clerical. Siempre nos resultará un amor exclusivista, tan exclusivista como el de un Fernán Caballero. La comparación con el mismo Dostoiewsky puede valer, pero con estas dos esenciales diferencias. El exclusivismo de Dostoiewsky es exclusivismo de lo no ruso, exclusivismo de Europa. Dostoiewsky opone lo ruso, como verdaderamente cristiano, a lo europeo, como anticristiano. Galdós opone... Esta segunda diferencia es más esencial: Dostoiewsky está penetrado de misticismo cristiano; Galdós lo siente mal y sabe mal lo que el verdadero misticismo significa. Su misticismo y su cristianismo son el vago sentimentalismo abstracto de uno de tantos profetas del socialismo o del anarquismo. Dostoiewsky repugnaba el socialismo y el anarquismo *(Los Poscídos)* precisamente porque el socialismo es ateo. De ahí, de esa falta de sentido y sentimiento místicos, la absoluta diferencia psicológica y estética que existe entre los héroes místicos de Dostoiewsky, la conversión de un Raskolnikov, por ejemplo, y el misticismo de un Angel Guerra o un Nazarín. Angel Guerra y Nazarín son, desde este punto de vista, dos fracasos místicos. El uno es un sensualista; el otro es un árabe irritable que a duras penas puede con-

trolar los impulsos de su naturaleza rebelde. Y aun Nazarín, de lo más puro que Galdós ha creado y podía crear, es personaje extraño a la sociedad de la novela galdosiana. El exclusivismo de Galdós opone al catolicismo intransigente español, no un verdadero misticismo, no un verdadero cristianismo, no una verdadera religión, sino una libertad, una ciencia y una civilización modernas, un ateísmo con Dios. Porque Galdós no es en manera alguna ateo; sus declaraciones religiosas abundan. Pero su Dios es un Dios sin religión y sin culto, un Dios sin iglesia y sin dogmas. Es el Dios del amor, sí; será el Dios simbolizado en el Jesús que nace entre Gloria y Daniel Morton, Dios que une y no Dios que separa, Dios-Humanidad; pero Dios del cual no participan los que no sienten como Galdós, por consiguiente, Dios que separa. Este es también, con todos sus misterios y dogmas, instituciones y culto, el Dios del catolicismo militante; ésta es la tremenda tragedia, de oposición, de lucha, de muerte que se inicia con la de Cristo en el Gólgota. Lo que separa, en el caso presente, es la intolerancia fanática de Galdós, tan fanática al oponer el espíritu moderno, en lo que esto pueda significar para el autor de *Doña Perfecta*, como la de los católicos intolerantes de España al oponer el espíritu viejo, el espíritu tradicionalista y de clase. Don Inocencio es, bien seguro, un pedante, por lo menos; y Pepe Rey es tan pedante, por lo menos, como don Inocencio. De uno y de otro líbrenos el Señor. Líbrenos el Señor, sobre todo, de que un ciudadano español aborde el problema religioso (y por desgracia no acierta a abordar otro). Religiosamente todo español es un

católico, un Ignacio de Loyola. Catolicismo y no catolicismo funcionan en España inquisitorialmente.

Algo hemos indicado ya de la técnica de Galdós. No deja de recordar la de varios de nuestros dramaturgos y novelistas clásicos, Lope y Tirso, por ejemplo, los autores de *Lazarillo* y *Guzmán de Alfarache* y hasta el propio Cervantes. Para Lope y para Tirso, escribir una comedia equivale a multiplicar hasta lo infinito los accidentes e incidentes de una o más acciones. Cervantes, en su mismo *Don Quijote*, va recogiendo cuanto le sale al paso: historias pastoriles, caballerescas, sentimentales, etc. Igual Galdós. Toma una acción, eje central de la novela; pero esa acción, según va avanzando, casi siempre con cansada lentitud, interrumpiéndose aquí y allí, se va extendiendo y ramificando en direcciones múltiples; aquí toma un carácter y allí otro; en esta página un episodio o una escena, y otro episodio y otra escena en la página siguiente; una intrincada y amplia red se tiende entre las personas y las cosas; la acción se dilata y se difunde, y el número de páginas de la novela no tiene límite. Diríamos que es un procedimiento de *diario* aplicado a la novela. Realmente Galdós pudo haber escrito una sola novela en doscientas o trescientas mil páginas. Su procedimiento tiende a eso: partiendo de un suceso, situación o personaje, seguir todos los hilos que alrededor del caso individual se tejen en la vasta malla de toda una organización social. Así resultan luego esas novelas en dos, tres y cuatro volúmenes, y en 500, 1.000 y 2.000 páginas. Son novelas de empalme. *Tormento* empalma con *La de Bringas; La Incógnita* empalma con *Realidad; Halma* empalma con *Nazarín;* el Torquemada de los cuatro

volúmenes de la serie es herencia de los cuatro volúmenes de la serie *Fortunata y Jacinta;* y Torquemada y el doctor Centeno, los Miquis y los Moreno Rubio, los Rubines y los Orozco y la *Correspondencia de España* andan danzando en cuatro o cinco novelas. Es una especie de enorme novela picaresca, cuyo carácter y naturaleza frecuentemente recuerda, ya en la forma personal de la narración—*Lo prohibido, El amigo Manso*—, ya en su índole vagabunda y aventurera—*Nazarín, El doctor Centeno.*

No discutiremos el valor del procedimiento, más extensivo que intensivo; el de la obra galdosiana depende exactamente de él, pues, prescindiendo de esas ramificaciones múltiples, por lo que a la acción en sí misma se refiere, todas sus novelas pueden reducirse a la cuarta o quinta parte. Pero resulta que el valor de la novela consiste, decimos, en esa amplitud de la acción: en el cuadro total de sucesos, tipos y costumbres. Algunos reparos hemos de hacer, no obstante.

Escribir mucho es fácil; escribir bien y sobre materia interesante es harto difícil. Galdós escribe mucho, demasiado (*). En su arte hay poca o ninguna selección, poco cuidado del lenguaje, poco interés en la materia, frecuentemente. Mucha de su obra carece de preparación, y toda ella está precipitadamente ejecutada. De alguna de sus novelas *(Doña Perfecta)* el mismo Galdós nos dijo que no sabía, mientras la escribía, cómo

(*) Con no poca sorpresa leemos en el libro de Luis Antón del Olmet (Bibliografía), p. 95, esta declaración sobre la novela actual, atribuida a Galdós: "Galdós conoce poco de lo modernísimo. Es algo escéptico. Cree, y con sobrada razón, que se escribe mucho, demasiado, pero que se hace con prisa, para salir del paso." Verdad que con sobrada razón lo creía.

iba a acabar todo aquel enredo novelesco. En efecto, la novela tiene tantas estaciones como un Calvario. Más o menos, la misma falta de preparación e idéntica precipitada ejecución se advierte en todas ellas. Unas veces parece como que el autor no sabe cómo o por dónde empezar, y el principio se alarga hasta donde bien pudiera finalizar la novela, a base de deslindar genealogías de familia o relatar historias de sucesos insignificantes. Otras veces parece que no sabe cómo acabar, y acaba como puede, con un desenlace teatral, con una visión simbólica, o no acaba. A lo largo de toda la obra siéntese la precipitación con que el novelista escribe. "Son libros faltos de tiempo", dijo Rubén Darío de los *Episodios Nacionales* de las últimas series, y eso cabe decir de todos los que Galdós escribió. Es el conocido secreto de la excesiva producción por falta de tiempo.

El novelista no sabe omitir material. Cualquier detalle, cualquier personaje secundario, cualquiera simple episodio es el objeto de páginas y páginas, de idas y venidas, vueltas y revueltas. Por otra parte, sus caracterizaciones, a fuerza de ser detalladas, pierden en personalidad y en viveza. Lo general las anega; lo característico se pierde en lo común. A una cierta vulgaridad en la materia novelada corresponde una igual vulgaridad en la descripción de personajes y de medios. Compárese un personaje cualquiera de Galdós con otro de Tolstoy o de Turgeniev, o uno de sus medios con uno de los los de Dostoiewsky, y la diferencia es evidente. En las creaciones más estudiadas de Galdós, como Angel Guerra y Nazarín, todo parece resbalar sobre la superficie. Ni en su ser físico ni en su ser moral, ni en

su pensamiento ni en su acción penetran estos personajes en nuestra mente con la porfiada obsesión de los creados por los tres dichos novelistas. No hay ciertamente proporción entre la hondura psicológica de los personajes galdosianos y el estudio extenso que de ellos hace el autor. Angel Guerra es de una psicología harto pobre:

Declaro alegrarme de que la muerte venga a destruir mi quimera de dominismo, **y a convertir en humo mis ensueños de vida eclesiástica, pues todo ha sido una manera de adaptación o flexibilidad de mi espíritu, ávido de aproximarse a la persona que lo cautivaba y lo cautiva ahora y siempre. Declaro que la única forma de aproximación que en la realidad de mi ser me satisface plenamente, no es la mística, sino la humana, santificada por el sacramento, y que no siendo esto posible, desbarato el espejismo de mi vocación religiosa, y acepto la muerte como solución única, pues no hay ni puede haber otra.**

Hace tiempo que nos habíamos enterado de todo esto. ¡Y para eso, 1.000 páginas! En otras tantas se escribió *Don Quijote,* y hay quien cree que sobran algunas.

En fin, es el de Galdós un arte extensivo. De primera impresión y en cualquiera escena particular, la que su novela nos deja, en los caracteres igual que en las situaciones, no es muy honda; leída toda la novela, recorrido el calvario de las catorce o catorce mil estaciones, nos queda una impresión de conjunto bastante caracterizada.

Hay que decir aún que, a despecho de todo el realismo de Galdós, el autor tiende a perderse en las nebulosas de la abstracción y el simbolismo. Sus héroes visionarios constituyen legión; sus representaciones simbólicas constituyen serie. La misma acción se localiza a veces con dificultad. Más que de realidades concretas, el

novelista parte de ideas y de tesis para la elaboración de su novela. *Gloria* es una idea y una tesis que a Galdós se le ocurre al cruzar la Puerta del Sol; Ficóbriga, el lugar de la acción, es una pura fantasía, una ciudad cualquiera de España, es decir, ninguna.

De otros aspectos de la obra literaria de Galdós hablaremos más adelante.

Viniendo ahora concretamente a ésta, encontramos como la espina dorsal del organismo literario galdosiano los cuarenta y seis volúmenes de los *Episodios Nacionales,* la obra más vasta de toda la novelística española. Aparecen los *Episodios Nacionales* distribuídos en cuatro series de a diez volúmenes cada una, y una serie final de seis volúmenes. Pertenecen al género de la novela histórica, y cubren la historia de España desde el combate de Trafalgar, asunto del primer volumen, hasta la época de Cánovas, asunto del último; como quien dice, la historia del siglo XIX.

Con los *Episodios Nacionales* puede decirse que empieza la verdadera carrera literaria de Galdós, en 1873, y fueron estos volúmenes decorados con los colores rojo y amarillo de la bandera nacional los que hicieron popular su nombre. Más que popular, nacional, patriótico. Los mismos colores nacionales habían de envolver cuarenta y siete años más tarde el cadáver del autor de esta epopeya de la España moderna, que eso vienen a ser los *Episodios Nacionales.* Entre las dos primeras series, publicadas a razón de cuatro volúmenes por año, de 1873 a 1879, y las series tercera y cuarta, pasaron bastantes años, empezándose la tercera en 1898, y acabándose la cuarta en 1907. Los seis volúmenes de la serie final aparecieron posteriormente, hasta 1912, y

como cosa inesperada. Vese, pues, que el novelista gustaba de la clase de novela.

Es ésta, decimos, la de la novela histórica. Pero no la novela histórica que como reconstrucción del pasado, como obra de arqueología romántica, floreció allá por principios del siglo XIX, imitación de la novela histórica de Walter Scott. Los *Episodios Nacionales* son novela histórica moderna, contemporánea, y son, como tal, novela de carácter muy marcadamente costumbrista dentro del horizonte histórico. Su modelo, por todo lo que parece, lo tienen en las novelas de Erckmann Chatrián. Como las palabras indican, cada una de estas cuarenta y seis *novelas históricas,* cada *Episodio Nacional,* es la combinación de una acción novelesca y de una acción histórica, no precisamente como dos acciones diferentes y aisladas, sino como una sola acción en la que la novela y la historia se completan: aquélla como alimento de la fantasía y arquitectura del organismo literario, ésta como sustancia real, como página histórica. La mayor dificultad del género consiste exactamente en la fusión artística de los dos elementos, de tal modo equilibrados, que ni la novela ahogue la historia, ni la historia deje al descubierto la novela. Más aún: que no se marque violentamente la transición entre una y otra, sino que novela e historia aparezcan unidas en estrecha soldadura. Desde este punto de vista, los *Episodios Nacionales* recorren todos los grados de la escala, desde aquellos en que, como en *Zaragoza,* la historia domina sobre la novela, hasta aquellos en que, como en *La primera República,* la novela domina sobre la historia. Entre los dos extremos hay variedad de términos medios. En general, podemos decir que a partir de la

primera serie, de carácter más histórico, en las cuatro series restantes, y cada vez más marcadamente, la novela lleva la ventaja a la historia, la cual, en algunos volúmenes, aparece resumida en unas cuantas páginas finales. Esto mismo ocurre también en alguno de los *Episodios* de la primera serie, como en *Cádiz*. Y a la inversa, en alguno de los de las posteriores, la novela es poco más que simple narración histórica, como en *Zumalacárregui*. No solamente esto. No solamente la novela lleva cada vez más la ventaja a la historia en los *Episodios* de las restantes series, sino que la misma novela se hace más novelesca, más fantástica, hasta convertirse en visionaria y simbólica, como en el citado *La primera República*. Es verdad que algo de esto aparece también en la primera serie, por ejemplo, en *Gerona*.

Más estrecha soldadura entre novela e historia existe también en los *Episodios* de la primera serie que en los de las otras cuatro, igual en cada volumen particular, que entre los diez de la serie. Constituyen, en efecto, estos primeros diez *Episodios* un organismo novelesco e histórico completo, perfectamente acabado, con una acción novelesca única, aunque accidentada, y con un contenido histórico también único. Acción novelesca y contenido histórico se aflojan y diversifican ya más en los diez *Episodios* de la segunda serie, y poco a poco se van desligando hasta convertirse cada uno en novela independiente en los de las restantes series.

Decimos que a partir de la primera serie la novela lleva la ventaja a la historia. En términos generales, es exacto; pero una aclaración se impone. Ocurre que el contenido histórico de la primera serie, que lo constituye la guerra de la Independencia, desde Trafal-

gar (1805) hasta la batalla de los Arapiles (1812), forma un todo perfectamente unido, una epopeya única, de elevado asunto y en la que toman parte grandes actores. Pero ya en los *Episodios* de la segunda serie, el contenido histórico, a la vez que menos elevado, aparece menos unido, más fraccionado. Continúa aún el que sirve de asunto a los diez volúmenes anteriores en el primero de la nueva serie, *El equipaje del rey José;* es decir, la batalla de Vitoria (1813), ganada por españoles e ingleses a los franceses; y luego, a través de las peripecias políticas del reinado del ido y venido Fernando VII, llega hasta su muerte, levantándose el telón de la primera guerra civil entre los defensores de los derechos de la hija del rey muerto, Isabel, y los defensores de los derechos del hermano del mismo rey, Carlos de Borbón, la llamada guerra carlista, en el volumen último de dicha segunda serie—*Un faccioso más y algunos frailes menos.* Es decir, la época de 1813 a 1833-34. La misma guerra civil constituye el asunto histórico de la tercera serie, que empieza con *Zumalacárregui,* o sea con el sitio de Bilbao por el célebre general de las fuerzas carlistas, que en él halla su muerte, y llega hasta el matrimonio de la ya reina, Isabel II, con don Francisco de Asís—*Bodas Reales.* Son los años de 1834 a 1846. Los tormentosos del reinado de la hija de Fernando VII, hasta su destronamiento en 1868, suministran el material histórico de la cuarta serie, que empieza con *Las tormentas del 48,* y acaba con *La de los tristes destinos.* Finalmente, las convulsiones siguientes al destronamiento de Isabel II, pasando a través del transitorio reinado de Amadeo I y del más transitorio régimen de la República, hasta la Restauración y Cá-

novas, son el contenido histórico de la serie final, que se inaugura con *España sin Rey,* y finaliza con *Cánovas.*

En el primer volumen de la segunda serie, *El equipaje del rey José,* el autor nos orienta ya en el nuevo espíritu de los *Episodios* que iban a seguirse, respecto al que prevalece en los de la primera serie, en las líneas que citamos:

La actual guerra civil, por sus cruentos horrores, por los terribles casos de lucha entre hermanos, y aun por el fanatismo de las mujeres, que en algunos lugares han afilado sonriendo el puñal de los hombres, presenta cuadros ante cuyas encendidas y cercanas tintas palidecerán, tal vez, los que reproduce el narrador de cosas de antaño. El primer lance de este gran drama español, que todavía se está representando a tiros, es lo que me ha tocado referir en éste, que, más que libro, es el prefacio de un libro. Sí: al mismo tiempo que expiraba la gran lucha internacional, daba sus primeros vagidos la guerra civil; del majestuoso seno ensangrentado y destrozado de la una, salió la otra, cual si de él naciera. Como Hércules, empezó a hacer atrocidades desde la cuna.

Esta primera guerra civil es de carácter político y religioso, guerra de partidos, y está ya en germen en algunos de los *Episodios* de la primera serie. España, que durante la guerra de la Independencia había presentado un frente único contra el enemigo francés, éste vencido, revuélvese contra sí misma, se divide y se pulveriza. La epopeya conviértese en drama; el héroe en cabecilla; el ejército se fracciona en unidades; el hecho histórico, empequeñecido, desmenuzado, es sólo síntoma, chispa del fuego que debajo arde, *ambiente* histórico. Naturalmente, el *Episodio* tiene que cambiar de carácter. Tratábase en los de la primera serie de narrar momentos culminantes de la historia patria; heroicidades na-

cionales como lo fueron las de la Independencia, y la novela había de contentarse con servir de soporte a la acción histórica, ser hilo conductor de la misma. Eso es, en efecto. Pero en los *Episodios* de las restantes series no se trata ya tanto de narrar heroicidades, como de dar el ambiente histórico de cada escena particular, en sí misma pequeña, sólo grande en su eslabonamiento dentro del drama total. Evidentemente, la novela creadora del ambiente histórico había de ocupar la parte principal. Por consiguiente, si bien es cierto que la materialidad de la novela domina sobre la sustancia histórica concreta, cierto es también que la misma novela, y salvo más de una y de dos excepciones, adquiere un significado histórico: es ambiente histórico, fondo sobre el cual se proyectan las figuras y los sucesos históricos. Y en esto precisamente consiste su principal valor. Porque prescindiendo de una que otra figura que se destaca con superior personalidad, como la del citado general Zumalacárregui, la del general Espartero *(Luchana)* y alguna otra, todas ellas y la mayor parte de los sucesos históricos en cada *Episodio* narrados, significan harto poco. En cambio, a través de *Episodios* como *Los Apostólicos, La Estafeta romántica, Mendizábal* y casi todos los de las series segunda y posteriores, vamos respirando el ambiente histórico, político, social, literario, religioso, etc., en que se libró ese drama total, tumba y cuna de la España moderna, y en medio del cual nos explicamos sus varias escenas y actos.

Es la impresión más honda que de la lectura de los cuarenta y seis volúmenes nos queda. La guerra de la Independencia muéstranos una España pobre, sí; pero todavía enérgica, heredera del espíritu de la vieja Es-

paña, a la vez galante y heroica, fanáticamente heroica. Es el estertor final del moribundo. En adelante, el organismo nacional, abandonado a sí mismo, se descompone y se deshace. Es un edificio que se cae, la fábrica nacional que se desmorona pedazo a pedazo: España que se pulveriza en partidos, en facciones, en grupos, en guerrillas, en individuos. Es un Calvario de agonía en que cada cruz, cada *Episodio,* después de los diez primeros, marca una caída.

Desde un punto de vista más literario que histórico y social, la lástima es que tanto la novela como la historia no estén más concentradas. Interesante cada volumen por sí, la lectura de tantas decenas de ellos acaba por resultar monótona. Galdós no ha hecho nada para evitar esta monotonía de conjunto. Como siempre que coge la pluma, no sabe dejarla. A menos importancia del asunto y a menos sustancia histórica responde, en los *Episodios* de la segunda y posteriores series, con mayor número de páginas. La empresa resulta, en verdad, más comercial que literaria. No sólo por esto, sino también por la grandeza del asunto, más lectores tuvieron y seguirán teniendo los diez volúmenes, o algunos de ellos, de la primera serie.

Cada uno de los principales—*Trafalgar, La Corte de Carlos IV, El 19 de Marzo y el 2 de Mayo, Bailén, Zaragoza, Gerona, La batalla de los Arapiles*—tiene por contenido histórico un suceso grande, épico. Tiene también por héroe... Tiene cada uno, e igual los *Episodios* de las demás series, dos héroes: el de la acción novelesca, que interviene en la acción histórica, y el de la acción histórica, que se relaciona con la acción novelesca. El héroe de la acción novelesca, que hace de na-

rrador, es el mismo en los diez volúmenes de la serie. En esto, en el relato que hace de sus andanzas, como de una historia vivida, recuerda a los héroes de la novela picaresca, a los cuales tiene presentes en su memoria al dar principio a la relación (primeras páginas de *Trafalgar)*. Llámase este héroe Gabriel Araceli, y no es del todo fantástico. La historia novelesca de Araceli es una de amores con la joven Inés, con la cual, tras la serie de peripecias que forman la trama novelesca de los diez *Episodios,* acaba por casarse, en el último. El mismo Araceli ha tomado parte en los sucesos que narra, empezando con el combate de Trafalgar. Hay luego en cada *Episodio,* decimos, un personaje histórico principal, un héroe. Este personaje, sin embargo, no siempre se destaca en primera línea, como centro de la acción histórica, y otro tanto ocurre en los restantes *Episodios,* no obstante llevar varios de éstos su nombre. El verdadero héroe histórico de estos *Episodios* de la primera serie es más bien el *suceso* histórico, el hecho: el *combate* de Trafalgar, la *defensa* de Zaragoza, el *sitio* de Gerona, el *levantamiento* del Dos de Mayo, etc. El héroe, Churruca en *Trafalgar,* Palafox en *Zaragoza,* Daoiz y Velarde en *El Dos de Mayo,* Castaños en *Bailén,* etc., aparece un momento, no siempre en el culminante. Y como gran héroe del suceso histórico, el pueblo, el pueblo español: Gerona, Zaragoza, Madrid, España. Es el sentimiento que palpita en estos *Episodios:* el de un patriotismo ardiente, hasta el sacrificio, hasta la muerte. Un patriotismo bastante sereno, bastante justo frente al enemigo, que si a veces aparece cruel, nunca aparece cobarde.

A impulsos del patriotismo el cuadro total se anima.

En él se concentra el sentimiento nacional, y ante él desaparecen las diferencias de clase, profesión, partido, etc. Otro de los méritos de estos primeros *Episodios:* el autor sabe olvidar sus simpatías y sus antipatías, sus ideas políticas y religiosas, cosa que muchas veces no ocurre en los restantes *Episodios*. Es una España única, unificada en el sentimiento de la independencia nacional, la que en ellos aparece:

Con tales pensamientos, el patriotismo no era para mí más que el orgullo de pertenecer a aquella casta de matadores de moros.

Pero en el momento que precedió al combate (de Trafalgar), comprendí todo lo que aquella divina palabra significaba, y la idea de nacionalidad se abrió paso en mi espíritu, iluminándolo y descubriendo infinitas maravillas, como el sol que disipa la noche y saca de la obscuridad un hermoso paisaje. Me representé a mi país como una inmensa tierra poblada de gentes, todos fraternalmente unidos; me representé la sociedad dividida en familias, en las cuales había esposas que mantener, hijos que educar, hacienda que conservar, honra que defender; me hice cargo de un pacto establecido entre tantos seres para ayudarse y sostenerse contra un ataque de fuera, y comprendí que por todos habían sido hechos aquellos barcos para defender la patria; es decir, el terreno en que ponían sus plantas, el surco regado con su sudor, la casa donde vivían sus ancianos padres, el huerto donde jugaban sus hijos, la colonia descubierta y conquistada por sus ascendientes, el puerto donde amarraban su embarcación, fatigada del largo viaje; el almacén donde depositaban sus riquezas; la iglesia, sarcófago de sus mayores, habitáculo de sus santos y arca de sus creencias; la plaza, recinto de sus alegres pasatiempos; el hogar doméstico, cuyos antiguos muebles, transmitidos de generación en generación, parecen el símbolo de la perpetuidad de las naciones; la cocina, en cuyas paredes ahumadas parece que no se extingue nunca el eco de los cuentos con que las abuelas amansan la travesura e inquietud de los nietos; la calle, donde se ven desfilar caras amigas; el campo, el mar, el cielo; todo cuanto desde el nacer se asocia a nuestra existencia, desde el pesebre de un animal querido hasta el trono de reyes pa-

triarcales; todos los objetos en que vive prolongándose nuestra alma, como si el propio cuerpo no le bastara.

Aparece España con sus instituciones familiares, con sus viejas creencias, con los ídolos de su reverencia y de su culto, con sus tradiciones épicas y caballerescas, con sus supersticiones y su fanatismo religioso. La Virgen del Pilar lucha con los zaragozanos:

Corrimos Agustín y yo hacia el Pilar, donde se agolpaba un gentío inmenso, y entramos difícilmente. Quedéme sorprendido al ver cómo forcejeaban, unas contra otras, las personas allí reunidas, para acercarse a la capilla en que mora la Virgen del Pilar. Los rezos, las plegarias y las demostraciones de agradecimiento formaban un conjunto que no se parecía a los rezos de ninguna clase de fieles. Más que rezo era un hablar continuo, mezclado de sollozos, gritos, palabras tiernísimas y otras de íntima e ingenua confianza, como suele usarlas el pueblo español con los santos que le son queridos. Caían de rodillas, besaban el suelo, se asían a las rejas de la capilla, dirigíanse a la santa imagen llamándola con los nombres más familiares y más patéticos del lenguaje. Los que por la aglomeración de la gente no podían acercarse, hablaban con la Virgen desde lejos, agitando sus brazos. Allí no había sacristanes que prohibieran los modales descompuestos y los gritos irreverentes, porque éstos y aquéllos eran hijos del desbordamiento de la devoción, semejante a un delirio. Faltaba el silencio solemne de los lugares sagrados: todos estaban allí como en su casa; como si la casa de la Virgen querida, la madre, ama y reina de los zaragozanos, fuese también la casa de sus hijos, siervos y súbditos.

En la victoria y en la derrota, la acción militar sostiénese con grandeza épica, más épica aun en la derrota que en la victoria, como en Gerona, como en Zaragoza, como en Trafalgar:

El espectáculo que ofrecía el interior del Santísima Trinidad era el de un infierno. Las maniobras habían sido aban-

donadas, porque el barco no se movía ni podía moverse. Todo el empeño consistía en servir las piezas con la mayor presteza posible, correspondiendo así al estrago que hacían los proyectiles enemigos. La metralla inglesa rasgaba el velamen, como si grandes e invisibles uñas le hicieran trizas. Los pedazos de obra muerta, los trozos de madera, los gruesos obenques segados cual haces de espigas, los motones que caían, los trozos de velamen, los hierros, cabos y demás despojos arrancados de su sitio por el cañón enemigo, llenaban la cubierta, donde apenas había espacio para moverse. De minuto en minuto caían al suelo o al mar multitud de hombres llenos de vida; las blasfemias de los combatientes se mezclaban a los lamentos de los heridos, de tal modo que no era posible distinguir si insultaban a Dios los que morían o le llamaban con angustia los que luchaban.

Se lucha contra el enemigo invasor y se lucha contra la sed y el hambre, contra la epidemia y contra la muerte; se lucha por la vida material y por la vida espiritual; se lucha en grandes ejércitos, en guerrillas, individualmente, todos mezclados, militares y paisanos, hombres y mujeres, niños y viejos, seglares y religiosos:

¡A la calle todo el mundo! No haya gente cobarde ni ociosa en la ciudad. Los hombres, a la muralla; las mujeres, a los hospitales de sangre; los chiquillos y los frailes, a llevar municiones... ¡A la calle todo el mundo, y con tal que se salve el honor, perezcan la ciudad y la casa, la iglesia y el convento, el hospital y la hacienda, que son cosas terrenas. Los zaragozanos, despreciando los bienes materiales como desprecian la vida, viven con el espíritu en los infinitos espacios de lo ideal.

Se lucha con cañones y con fusiles, con piedras y con navajas; se lucha cuerpo a cuerpo, hasta la muerte, hasta más allá de la muerte:

Cuando los franceses trataban de tomar las piezas a la bayoneta, sin cesar el fuego por nuestra parte, eran recibidos por los paisanos con una batería de navajas que causaban pá-

nico y desaliento entre los héroes de las Pirámides y de Jena... Mirad aquellas mujeres que con sus brazos despedazados empujan uno de nuestros cañones hasta embocarle en esta calle. Mirad aquel montón de cadáveres del cual sale una mano increpando con terrible gesto a los enemigos. Parece que hasta los muertos hablan, lanzando de sus bocas exclamaciones furiosas... Llegó el instante crítico y terrible. Durante él sentí una mano que se apoyaba en mi brazo. Al volver los ojos, vi un brazo azul con charreteras de capitán. Pertenecía a D. Luis Daoiz, que, herido en la pierna, hacía esfuerzos por no caer al suelo, y se apoyaba en lo que encontró más cerca... El primero que cayó fué Daoiz, traspasado el pecho a bayonetazos. Retrocedimos precipitadamente hacia el interior del Parque todos los que pudimos, y como aun en aquel trance espantoso quisiera contenernos don Pedro Velarde, le mató de un pistoletazo por la espalda un oficial enemigo.

De vez en cuando, en el momento oportuno, entre la masa innominada, pisando sobre la muerte, una figura se destaca solitaria, avanzando hacia ella:

El reducto estaba vacío: no había en él más que muertos y heridos. De repente vimos que entre el denso humo y el espeso polvo, saltando sobre los exánimes cuerpos y los montones de tierra, sobre las ruinas y las cureñas rotas y el material deshecho, avanzaba una figura impávida, pálida, grandiosa, imagen de la serenidad trágica. Era una mujer que se había abierto paso entre nosotros, y penetrando en el recinto abandonado, marchaba majestuosa hasta la horrible brecha: Manuela Sancho, la heroína de Zaragoza.

Una sola frase resume a veces, en expresión patética, toda una situación material y moral. Bajo la metralla del enemigo, entre las arruinadas murallas de Gerona, "no dormían sino los muertos". Sobre los llanos y las mansas colinas de Bailén, "todo estaba frío, helado, quieto, triste, silencioso, oscuro..., una pesada e informe sombra se paseaba a flor del suelo". Sobre el campo

de batalla, sobre la ciudad hecha cementerio, pesan la soledad de la vida y el silencio de la muerte:

Por el Coso desfilan los últimos combatientes, aquel uno por mil que había resistido a las balas y a la epidemia. Son padres sin hijos, hermanos sin hermanos, maridos sin mujer. El que no puede encontrar a los suyos entre los vivos, tampoco es fácil que los encuentre entre los muertos, porque hay cincuenta y dos mil cadáveres, casi todos arrojados en las calles, en los portales de las casas, en los sótanos, en las trincheras. Los franceses, al entrar (en Zaragoza), se detienen llenos de espanto ante espectáculo tan terrible, y casi están a punto de retroceder. Las lágrimas corren de sus ojos, y se preguntan si son hombres o sombras las pocas criaturas con movimiento que discurren ante su vista.

CAPITULO XXIV

NOVELA GALDOSIANA. — Novelas religiosas. — Novelas contemporáneas.—Estudio y crítica.—Galdós dramaturgo.—La Novela Drama.—Drama galdosiano.—Estudio y crítica.—La obra de Galdós.—Crítica final.—Bibliografía.

Quédese, pues, aquí este largo trabajo, sobre cuya última página (a la cual suplico que me sirva de Evangelio) hago juramento de no abusar de la bondad del público, añadiendo más cuartillas a las diez mil de que constan los Episodios Nacionales. **Aquí concluyen definitivamente éstos. Si algún bien intencionado no lo cree así y quiere continuarlos, hechos históricos y curiosidades políticas y sociales en gran número tiene a su disposición. Pero los personajes novelescos que han quedado vivos en esta dilatadísima jornada, los guardo, como legítima pertenencia mía, y los conservaré para casta de tipos contemporáneos, como verá el lector que no me abandone al abandonar yo para siempre y con entera resolución el llamado género histórico.**

Varias cosas ha visto el lector desde que Galdós escribió esta página final del último de los *Episodios* de la segunda serie, entre otras, que el autor quebró su juramento repetidas veces. No importa esto. Importa el hecho de que al abandonar, siquiera fuese sólo temporalmente, el *género histórico*, vuélvese Galdós hacia la realidad que delante de sí tiene, la hace objeto de observación y de estudio, y contenido de novela. El resultado inmediato son los varios volúmenes que con rapidez asombrosa se siguen, pocos menos que los cuarenta y seis de marras.

Antes ya, en 1870, había publicado su primera novela, *La Fontana de Oro*, seguida de alguna otra de menor importancia. Y mientras que publicaba los *Episodios* de la segunda serie, salían a luz *Doña Perfecta* (1876), *Marianela* y *La familia de León Roch* (1878). Pero es

principalmente en los veinte años transcurridos entre la página final de los *Episodios* de la segunda serie y la primera de los de la serie tercera, de 1879 a 1898, cuando aparecen las novelas que, en oposición a las históricas, suelen llamarse *contemporáneas.*

Son una continuación natural de los anteriores *Episodios,* pues si en éstos se nos había presentado la España del pasado, preséntasenos en las novelas contemporáneas la España del presente. Pero una mirada de conjunto sobre la totalidad de esta novela contemporánea descubre inmediatamente una fundamental diferencia entre los varios volúmenes que constituyen el monumento. Un grupo se destaca con caracterizada diferencia, y es el formado por *Doña Perfecta, Gloria* (1877), *La familia de León Roch, Angel Guerra* (1890-91), *Nazarín* y *Halma* (1895). En las seis novelas se aborda el problema religioso. En dos direcciones principales: como problema de hecho, como actualidad nacional, como cuestión social, clerical: *Doña Perfecta, Gloria* (en parte) y *La familia de León Roch;* y como problema, diremos, ideológico, psicológicamente planteado: *Angel Guerra, Nazarín* y *Halma.*

Si a este repetido planteamiento del problema religioso, como tal problema religioso y como problema eclesiástico, se añade el hecho de que el mismo problema asoma, en una u otra forma, oportuna o inoportunamente traído a cuento, en la mayor parte de las novelas de Galdós, *Episodios Nacionales* incluídos, vemos que el tal problema preocupaba seriamente al novelista. Porque rara es la novela suya en que no surge un tipo o cuestión de índole religiosa, o si no religiosa, eclesiástica,

De la naturaleza religiosa de Galdós hemos dicho ya lo bastante. No es Galdós irreligioso, y bastaría a probarlo la misma insistencia con que repite el tema religioso. Si lo repite es, sin duda, porque le preocupa, cualquiera que pueda ser el sentido en que lo resuelva. Y lo resuelve bastante simplemente, harto simplemente. Es decir, resolver no resuelve nada; gracias si plantea el problema.

Frente a él representa Galdós un estado moral y mental bastante común en la España de su tiempo, allá por las últimas décadas del siglo pasado, cuando, como reacción contra el conservadurismo y tradicionalismo de la España monárquica y católica, aquélla suspendida y ésta atacada, estaban de moda el liberalismo político, y más religioso que político. Un liberalismo de factura anticlerical. El clericalismo es el terrible enemigo de Galdós, la *bête noire* que lo persigue sin dejarle un momento de reposo. Clericalismo quiere decir fanatismo, esclavitud de la conciencia, obstrucción mental, envilecimiento moral...

En España, en la literatura española del siglo XIX (y aun en la del XX), ocupa el clérigo un lugar especial, propio, semejante, por lo repetido, al del detective y el policía en la literatura norteamericana. Desde las novelas católicas de Fernán Caballero, a través de los *Escándalos* y *Niños de la bola* de Alarcón, una sí y otra también las novelas de Valera, otras tantas de Pereda y varias de la Pardo Bazán, y en casi todas las de Galdós, la presencia del cura o fraile es obligada. Sería un estudio curioso el de la personalidad física y moral del clérigo en nuestra novela moderna y contemporánea. Entonces se vería que los curas de Fernán Caballero

son Fernán Caballero, Pereda los de Pereda, Galdós los de Galdós. Es natural, pues la familia es bastante numerosa para suministrar toda clase de ejemplares.

El problema tiene dos aspectos: el social y religioso y el artístico. Social y religiosamente, cada autor es dueño de pensar y de creer lo que bien le plazca, y no seremos nosotros quienes critiquemos a Galdós por haber él criticado a los curas. Allá se las hayan, con su pan se lo coman. No nos disgusta, aunque sí nos resulta monótono, y de gusto un tanto plebeyo, esa eterna repetición del pájaro agorero en su novela y en su drama, volando casi siempre, por supuesto, a la mano siniestra. Lo que sí nos disgusta es que, artísticamente...

En *Doña Perfecta* arremete Galdós contra el fanatismo religioso y clerical de doña Perfecta (Galdós especializa en nombres simbólicos). Son dos Españas, vieja y nueva; dos ideas, nueva y vieja, las que entran en conflicto: la religiosa, fanática y clerical, representada por doña Perfecta y su amigo y consejero el canónigo don Inocencio (¡dale que dale!), y la religiosamente indiferente, liberal y laica que representa el ingeniero Pepe Rey, sobrino de aquella señora. Resultado del choque es el asesinato de Pepe Rey, que sostiene amores con la hija de doña Perfecta, por el fanatismo y clericalismo de ésta, etc.

¿Una novela? Es una idea, una tesis, y ni siquiera una idea ni una tesis: es una pasión lo que Galdós novela, una pasión tan fanática como la de un católico intransigente. Hay demasiada vehemencia pasional en la obra, demasiado espíritu de ataque y de propaganda. Fué escrita para la Prensa, y eso es: una serie de artículos de Prensa anticlerical y anticatólica. Es una obra

populachera, una de esas absurdas historias que se oyen contar en España en el vagón del tren o de la diligencia, donde los españoles gustan de discutir la existencia de Dios y el crédito de las instituciones religiosas, y donde, y esto es natural, prueba más aquel a quien Dios, como testimonio irrefutable de su existencia y generosidad infinita, concedió mayor capacidad torácica y mayor vibración laríngea. Un español no puede ser nunca equilibrado (y lo decimos con temor de no serlo nosotros); por amor o por odio tiene que desfigurar la realidad. *Don Quijote*... El amor aventado sobre la humanidad por las aspas del molino quijotesco: un éxito. *Doña Perfecta*... El odio pasional vibrando en el fondo de la intolerancia fanática: un fracaso. "Rien n'est espagnol comme l'insistance, la passion avec laquelle Pérez Galdós, tout en paraissant vrai et tout en pensant l'être, fond sur ce qui lui semble ridicule et grossier, irrationnel et antipathique. Mais, précisément parce qu'elle est espagnole ou parce que, comme toute satire qui nous vient de l'Espagne, elle dérive du comique traditionnel au sommet duquel s'est élevé Cervantès, nous lui devons, à mesure qu'elle se déroule, une impression d'ininteliectualité qui la différencie nettement de l'esprit français et qui nous déconcerte un peu en nous secouant. Au surplus, le sarcasme espagnol, tel qu'il éclate parfois dans *doña Perfecta,* est assez mécanique. Il ne faudrait pas beaucoup l'analyser pour lui assigner comme base première le mépris, justement parce qu'il a recours à la forme de satire la plus partiale qui soit: le grossissement des faits et la subordination du trait moral au trait extérieur"—dice Albert Reggio. ¿Qué novela puede

ser la obra en que bien y mal se reparten en cantidades absolutas? Pepe Rey está más que idealizado. ¡Y es tan poco interesante todo él! Doña Perfecta y compañeros, en cambio, no están pintados: están caricaturizados. La total presentación que de ellos hace el novelista es desfavorable; es más que desfavorable: es grotesca. No cuidándose más de la indiferencia estética de lo que el autor se cuida, lo mismo podría un novelista de ideas contrarias hacer de doña Perfecta una santa mujer y de Pepe Rey un perfecto majadero. Sin duda, doña Perfecta, con éste o con otro nombre, es un tipo poco simpático; su conducta, injustificable. Pero lo que al lector le interesa es que el novelista ahonde en los móviles de esa mentalidad estrecha y de esa conciencia torcida; el absurdo tiene también su lógica y su razón. Lo que al lector no le interesa es que el novelista tome a chacota y ridículo los personajes y la conducta de los personajes. Bien que el novelista vaya a su fin; pero vaya noblemente. Por otra parte, tratándose de una clase como la de los fanáticos y de un problema como el clerical, que ofrecen material más que sobrado para una y una docena de novelas en su descrédito, es realmente lamentable que un artista como Galdós teja una fábula tan burda como la de *Doña Perfecta,* con intervención de la tropa, revolución social, asesinato, etc. Esto es lamentable, y es imperdonable la trivialidad de las ideas puestas sobre el tapete. Cuanto valor social y religioso pueda tener la novela, lo ignoramos; literario tiene bastante poco (el de la parte descriptiva y episodios secundarios). Un poco más desinteresada es *La familia de León*

Roch, donde el fanatismo y el clericalismo dan por resultado la disolución espiritual de un matrimonio.

De todo este grupo aceptamos *Gloria* como lo mejor del novelista. Aquí el problema se plantea en forma diferente. Gloria es la heroína. Daniel Mortón es el héroe. Aquélla, hija de un padre religioso y sobrina de un obispo, es católica. Mortón es judío. Un amor los une, y una religión los separa. Fruto del amor es el niño Jesús. Resultado de la invencible oposición religiosa es la imposibilidad de su unión en matrimonio, la asfixia social y muerte de Gloria y el alejamiento final de Mortón.

No es tampoco una novela antirreligiosa. Más bien resume el total idealismo religioso del autor: "La religión es hermosa cuando une; horrible y cruel cuando separa." El niño Jesús, fruto de un amor verdadero, es también el símbolo de una nueva religión: la religión del amor, que une, opuesta a la de las diferentes confesiones, que separa. "Tú, precioso y activo niño Jesús, estás llamado sin duda a intentarlo; tú, que naciste del conflicto, y eres la personificación más hermosa de la humanidad emancipada de los antagonismos religiosos por virtud del amor; tú, que en una sola persona llevas sangre de enemigas razas, y eres el símbolo en que se han fundido dos conciencias, harás sin duda algo grande." La misma oposición religiosa entre los dos amantes, más que por la religión es creada por el culto; por la forma más que por la esencia del credo religioso, bien que, por interponerse entre ambos la figura que los divide, artículo primero de dicho credo, a oposición religiosa queda reducida en final de cuentas.

La novela es dramática y abunda en escenas bellas. Lo que en la heroína resulta más sospechoso es la libertad de pensamiento que el autor le presta en ciertos momentos, hasta rechazar, por absurda, la separación establecida por la diferencia de credo religioso entre dos personas que se aman, amén de una porción de dudas más o menos teológicas que cruzan por su mente y su conciencia, sobre todo si se contrastan esa libertad de pensamiento y estado dudoso de conciencia, con la actitud de franca y estrecha intransigencia que en otros momentos adopta. La educación religiosa y la influencia de familia y de medio, quizás sean bastante a explicar parte de esa inconsecuencia; quizás no toda. El resto habrá de explicarse por la actitud del mismo novelista frente al catolicismo español. Conciencia más firme es la de Daniel Mortón, cuyas palabras, bastante exactas por otra parte, resumen el pensamiento de autor frente a ese catolicismo español, cuando dice: "No sólo los católicos belgas y franceses, sino los protestantes de todas las confesiones, los judíos y aun los mahometanos, practican su doctrina con más ardor que los españoles" (*). En esto mismo, por lo menos

(*) El tópico de la religiosidad española, igual que el del *honor* (religión y honor van eslabonados en toda nuestra historia), es uno de los muchos con que hay que acabar en nuestro pueblo de convenciones y prejuicios. Sobre *La irreligiosidad de los españoles*, el señor Pérez de Ayala, que admira a Galdós y comparte muchas de sus ideas, ha publicado dos interesantes artículos (en que también se habla de Galdós) en *El Sol* de los días 21 y 27 de diciembre de 1923. Sí; los españoles seremos todo lo que se quiera: devotos y fanáticos, dogmáticos y supersticiosos, místicos y ascéticos, acaso creyentes, religiosos lo somos menos que ningún pueblo europeo. Para ser religiosos tendríamos que ser primero respetuosos, lo cual quiere decir que tendríamos que ser también tolerantes. Pero el irrespeto y la intolerancia fueron y siguen siendo enfermedades de la nación. Tendríamos también que estar dotados del sentimiento de la intimidad. Pero España y los españoles carecemos de intimidad.

según el novelista lo quiere, ha de buscarse la explicación de la total actitud de Gloria.

Hasta el momento en que, convencidos los dos amantes de la imposibilidad de unirse en matrimonio, ya que ninguno de ellos acepta el sacrificio de su religión a la del otro, acuerdan separarse y de hecho se separan, todo va bastante bien. A partir de este momento, el autor fía demasiado al elemento casual y novelesco, y, la verdad, la deshonra de Gloria por Mortón, habida cuenta de la manera en que entre ellos se había planteado el problema, tan concreta y lúcidamente, tan racional y fríamente, nos resulta harto violenta. Luego, el segundo tomo de la novela, con toda la historia y farsa de la conversión del judío, súbita aparición de su madre, conducta de la misma, etc., es simple tinglado novelesco, sin particular interés. En total, la obra tiene sus defectos, pero es una novela muy aceptable, dramática y bella, con poéticas adivinaciones psicológicas, afectuosa, simpática.

En las otras tres novelas del grupo religioso: *Angel Guerra, Nazarín* y *Halma* (ésta continúa en gran parte *Nazarín),* el problema se plantea, decimos, en forma más ideológica, como caso psicológico. Son novelas de estudio de los dos pretendidos místicos Angel Guerra y Nazarín, y de la heroína de *Halma,* que acaba por caer bajo la influencia de Nazarín. Del pretendido misticismo clerical de Angel Guerra ya vimos la solución. Desgracias de familia y la musa del amor lo aproximan a la iglesia, pero no logran cambiar su íntima naturaleza. A la verdad, no cabe hacerse ilusiones sobre la religiosidad y misticismo de Angel Guerra. Si en un momento la desgracia y el amor parecen conmover su

espíritu, la verdadera pasión humana que en él late por la extraña figura de mujer que en pos de sí lo arrastra, no se pierde nunca de vista. Más que en sutiles análisis de alma y muchísimo más que en sentimiento místico, el valor de la novela consiste en la evocación del medio que le sirve de principal escenario: la ciudad de Toledo. Las interrupciones que esto mismo causa en el desarrollo de la acción, constituyen, en cambio, un defecto grave.

El cura Nazarín quiere ser un Cristo moderno, pero es un Cristo en cuya naturaleza los impulsos de rebelión están aún vivos, más activo que contemplativo, y, en total, falto de unción religiosa. El personaje es completamente extraño a la sociedad de la novela galdosiana, y hasta es contrario a las ideas generalmente defendidas por el novelista. En efecto; Nazarín desprecia todo el progreso, toda la ciencia y toda la civilización de que son representantes los Pepe Rey y Máximo. Pobre y vagabundo, practicando el bien, indisciplinado y soñador, su figura expresa en forma contradictoria lo que en la vida y la actitud místicas puede haber de buen sentido y de locura, sin que el novelista se pronuncie resueltamente por uno ni por otra. Representa el mayor esfuerzo de Galdós para la comprensión de la ideología mística y cristiana, más cristiana que mística; y, en total, por la oposición que en la sociedad y la iglesia encuentra el héroe, y por lo infructuoso de su carrera, la obra envuelve una crítica del cristianismo social y militante.

A renglón seguido de las anteriores, y recodándolas varias veces, encontramos las novelas que, con los *Episodios Nacionales*, constituyen el grueso de la obra gal-

dosiana: *La desheredada* (1880-1881), *El amigo Manso* (1882), *El Doctor Centeno* (1883), *Tormento, La de Bringas, Lo prohibido* (1884-1885), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), *Miau* (1888), *Torquemada en la hoguera, Torquemada en la cruz, Torquemada en el purgatorio, Torquemada y San Pedro* (1889-1895), *Misericordia* (1897) y varias otras.

Todas ellas están localizadas en Madrid, en el Madrid de los años siguientes a la Revolución del 68. Son años característicos. En ellos agoniza una España vieja, ya desquiciada en la serie de luchas y de crisis por que había venido pasando a través de todo el siglo XIX, y una España más nueva, acaso más consciente de sí misma, va formándose con dificultades y confusamente. Las novelas de Galdós acusan este estado de transición y de inseguridad. Instituciones e ideas, personas y cosas aparecen vacilantes, sometidas al cambio diario, aquí hundiéndose y allí levantándose. Sólo a través de esa mutación se adivinan los caracteres del mañana, de la España futura que podrá formarse.

El mundo que por ellas desfila es el de la así llamada clase media, que, al decir de alguien, ni es media ni es apenas clase: comerciantes y tenderos, médicos y abogados, agentes de negocios y banqueros, maestros y estudiantes, fondistas y criados, empleados y cesantes... A veces, se roza con la aristocracia, elevándose desde el negocio hasta ella, como en *Lo prohibido,* y como el héroe Torquemada de la serie. Se para en el nivel que da la riqueza adquirida en el negocio, como en *Fortunata y Jacinta.* Desciende hasta la realidad de *La desheredada,* el criado de servir *(El Doctor Centeno)* y el mendigo *(Misericordia).* Es todo un mundo

de burguesía, bien ascendente, hasta tocar en lo más alto del organismo político y social; bien descendente, hasta rozarse con los andrajos del mendigo y el algodón o la seda de la cortesana. En esta misma confusión de clases revela la novela galdosiana el carácter de la sociedad en que ha nacido, que es, en gran parte, el de la sociedad española, fluctuante, abigarrada, de fronteras en extremo movibles. Lo que en ella vemos es precisamente el ascenso y descenso social de individuos y de grupos, pasando de una clase a otra, ya por el matrimonio, ya por el trabajo o la ruina económica, por vicios de la naturaleza o por azares de la suerte.

Cada novela tiene uno o más héroes principales, pero su altura y significación la reciben en gran parte del medio en que viven y de la clase a que pertenecen; medio a la vez moral y económico, interligados ambos y dependientes el uno del otro, frecuentemente el medio moral del económico. El factor económico es, en efecto, de importancia capital en muchas de estas novelas, sirviéndoles de eje moral, como en *La de Bringas, Lo prohibido, Torquemada, Miau,* etc. No es que la novela no tenga más alcance, sino que se apoya fuertemente sobre bases económicas; son novelas en que se habla mucho de dinero, de lujos y de necesidades.

Entre héroes y heroínas llévanse la ventaja de la prosa los primeros, y la de la poesía las segundas. Queremos decir que las mujeres ganan a los hombres en belleza ideal y en simpatía. Verdaderamente malos no lo son ni los unos ni las otras. Hay siempre algo en el novelista, acaso en el ser humano, que aminora el sentido del mal. Podría llamarse a ese algo, por parte del novelista, sentimiento de amor cristiano, o humano,

que a veces es caridad, a veces perdón, ora misericordia, ora verdadero amor; es, por lo menos, comprensión e indulgencia. Algo hay en el ser perverso que lo redime, ennoblece y eleva. Torquemada es un avaro tremendo; sin embargo, en el fondo de su corazón egoísta y de su alma traficante, capaces de hipotecar el cielo y la tierra, vive un recuerdo cariñoso hacia el hijo muerto y una afección bastante pura hacia Fidela, su mujer. Hay también en su conciencia residuos de una preocupación religiosa. La señora de Bringas, la esposa del hombre todo economía y método, sería capaz de arruinar a la familia comprándose trapos. Es un alma inocente, bella. ¡Su marido es tan económico y tan metódico! ¡Tan poco sensible a los afectos y debilidades del corazón femenino! Fortunata, la amante fiel y la esposa infiel, la mujer que ha entregado corazón y honra al mismo tiempo, redime sus pecados con la lealtad y la esclavitud de su amor, con su sacrificio y con su muerte.

No es una novela precisamente pesimista la de Galdós, en su total orientación al menos; pero no es tampoco novela de desenlace feliz. La desheredada, Isidora, aspirando a emparentar con la nobleza, arrastrada por la educación, la naturaleza y el medio, cae en el envilecimiento material y moral; un doble suicidio pone fin a la novela. El amigo Manso, desvanecidos su amor y su ídolo, echa una mirada de soberano desdén sobre la suerte de los pobres mortales "que todavía no han concluído el gran *plantón* del vivir terrestre". Fortunata se muere o se mata; su legítimo esposo es encerrado en un manicomio. Miau se suicida; Torquemada acaba su vida entre ruinas de muerte y visiones de in-

fierno; *Misericordia* termina en ingratitud... Sólo entre luchas y ruinas hay una orientación hacia el bien, un sentimiento de optimista liberación. Es el optimismo que resulta de la creencia en el progresivo perfeccionamiento de la humanidad. Hay que emancipar a ésta de las fuerzas que la esclavizan, del fanatismo de las ideas, religiosas y políticas; de la miseria económica y de la miseria intelectual. En la democracia social galdosiana triunfan la voluntad, el trabajo y la educación. No se predican, sin embargo, directamente como en el drama. En la novela, que lo es más de hechos, de costumbres y de casos que de ideas, y en eso consiste su mayor valor: en el amplio cuadro de vida social que desenvuelve ante nuestros ojos, la realidad y sentido del mal y del dolor tienen su contrapeso en el sentimiento piadoso del novelista.

Entre hombres y mujeres, gana la mujer, acabamos de decir, en belleza ideal y en simpatía. Especializa Galdós en el estudio del corazón femenino, revelándolo igualmente y con la misma simpatía y comprensión en sus pueriles vanidades de mujer que en sus hondas pasiones de amante y afectos de madre y esposa. Su indulgencia para con el bello sexo, aunque no siempre lo sea realmente, y amén de los repetidos casos de desmoralización que de él nos presenta, dentro y fuera del matrimonio, es ilimitada. Como la Rosario de *Doña Perfecta,* como Gloria y como tantas otras, es la mujer la musa poética de sus novelas; acaso lo fué también de su corazón soltero. Frecuentemente es la mujer la víctima, como lo son las mismas Rosario, del fanatismo de su madre, y Gloria, de sus creencias, y su gran-

deza resulta de su sacrificio. Víctima es también Fortunata.

Fortunata y Jacinta es la obra maestra de Galdós, por la amplitud del cuadro y por la intensidad del estudio. "Es un libro que da la ilusión de la vida: tan completamente estudiados están los personajes y el medio ambiente", dice Menéndez y Pelayo. Es también uno de los más típicos de Galdós, en este sentido: en que, como dice el mismo crítico: "Todo es vulgar en aquella fábula, menos el sentimiento; y, sin embargo, hay algo de épico en el conjunto, por gracia, en parte, de la manera franca y valiente del narrador, pero todavía más de su peregrina aptitud para sorprender el íntimo sentido e interpretar las ocultas relaciones de las cosas, levantándolas de este modo a una región más poética y luminosa." Es lo mismo que ocurre en *Miau* y, más o menos, en todas las novelas de Galdós. Los hechos en sí mismos son vulgares, casi insignificantes. Son pequeños pedazos de una vasta realidad, cada uno de ellos sin distinción ni importancia particular. Pero esos pedazos, todos juntos, y Galdós los junta todos, hasta cuando debiera eliminar muchos de ellos, unidos y realzados por el sentimiento humano que el novelista en ellos descubre o pone, terminan dando por resultado un final grande, intensamente dramático en ocasiones. El suicidio de Miau, el oficial cesante, es en sí mismo la cosa más baladí que puede ocurrir, como baladí es la serie de peripecias que a él lo llevan, si se considera cada una de ellas aparte. Juntas todas, sumada una a otra la esperanza de cada día para recuperar la posición perdida; sumadas todas esas insignificantes desilusiones de cada día, y sumadas todas

las chinchorrerías que de la cesantía resultan en la vida familiar; sumadas otras peripecias igualmente pequeñas, el suicidio, como liberación y descanso de un alma atormentada, adquiere un profundo sentido humano. Es el arte de Galdós.

En *Fortunata y Jacinta,* una serie de pedazos pequeños, de ocurrencias de la vida diaria, se agrupan en un cuadro total de superior grandeza. Es una pintura completa de la burguesía madrileña, y, como tal, espléndida. La novela, sin embargo, tiene más trascendencia. Es una novela de direcciones encontradas, opuestas, cosa frecuente en Galdós, para quien la vida parece muchas veces moverse en contradictorio torbellino de aspiraciones y de sentimientos. La vida en ella adquiere un sentido bastante pesimista. Al fin, cada héroe resulta fracasado en sus aspiraciones, en la tendencia de su corazón. Fortunata es la víctima constante de las veleidades sentimentales del hombre que la sedujo, Juanito Santa Cruz, y al que ama con todo su corazón. También lo ama con todo su corazón Jacinta, su actual esposa. Juanito Santa Cruz, en cambio, no ama a ninguna de las dos, o ama a las dos, por temporadas y en la medida en que su incapacidad para el amor y el sacrificio se lo consiente. Maxi ama a la deshonrada Fortunata, y con ella se casa. Fortunata no ama a Maxi. Fortunata es madre, por casualidad. Jacinta, que ambiciona serlo, no lo es ni por casualidad. Su instinto maternal ha de calmarse en la adopción de hijos ajenos. Otras varias direcciones encontradas se cruzan en las innumerables (demasiadas) páginas de la novela. La muerte de Fortunata, la locura (?) de Maxi, la indife-

rencia de Jacinta por su esposo, el sentimiento de un vacío en su vida por parte de éste, ponen fin a la novela.

De todos los caracteres que en ella entran, muchísimos, son los de más interés Fortunata y Maxi. Fortunata es una creación del todo femenina, a la vez real y poética. Su alma, aun en medio de sus infidelidades, se conserva noble. Es generosa, y sabe amar y sufrir. Su vida es el sacrificio de su corazón al hombre que en ella ha engendrado vida nueva, la constante renuncia a sí misma. Maxi, su esposo, es carácter más complejo. Loco o idiota, también en él hay algo de superior que lo redime y ennoblece. Sus extravíos, como él dice al final, igual que los de Fortunata, no son otra cosa que "la expresión exterior de las agonías de mi alma". Poco a poco se va elevando sobre su extravagancia; como el Orozco de *Realidad,* éste en sentido más puro y en grado superior, se aleja cada vez más de la vida de las pasiones para vivir la de la idea. Maxi lleva en sí la filosofía del estoicismo que resume la especulativa del novelista. "Dichosos mil veces", exclama al final, "los que han llegado, como yo, a este grado de serenidad en el pensamiento. Usted—dice a otro de los personajes—está aún atado a las sinrazones de la vida; yo me liberté, y vivo en la pura idea." El carácter grotesco del personaje no destruye el valor y significado de las palabras. Esa serenidad de pensamiento, esa vida en la pura idea, es, decimos, la filosofía especulativa de Galdós, la que salva a León Roch del suicidio, a Orozco de la deshonra, al León de *Mariucha* de la venganza, etc. El total sentido de la novela puede resumirse también en las palabras de Maxi, al enterarse de la muerte de Fortunata:

La quise con toda mi alma. Hice de ella el objeto capital de mi vida, y ella no respondió a mis deseos. No me quería... Miremos las cosas desde lo alto: no me podía querer. Yo me equivoqué, y ella también se equivocó. No fuí yo solo el engañado; ella también lo fué. Los dos nos estafamos recíprocamente. No contamos con la Naturaleza, que es la gran madre y maestra que rectifica los errores de sus hijos y extraviados. Nosotros hacemos mil disparates, y la Naturaleza nos los corrige. Protestamos contra sus lecciones admirables, que no entendemos, y cuando queremos que nos obedezca, nos coge y nos estrella, como el mar estrella a los que pretenden gobernarlo.

Esta idea de una justicia natural, de una compensación y de una expiación, es fundamental en Galdós.

Encontramos en *Fortunata y Jacinta,* e igual en las otras novelas de Galdós, la frecuente nota humorista, ya en la expresión, ya en tal cual rasgo de los personajes; casi siempre un humorismo de buena ley. Encontramos también gran variedad de sentimientos, de alegría y de tristeza, y gran cantidad de elemento poético.

Desde las primeras páginas escritas sobre Galdós notamos la escasez o ausencia de paisaje en su novela, y la cosa difícilmente puede ser casual. Más bien prueba la inclinación del autor a prescindir de cuanto no forma parte del elemento propiamente humano, que es el que le interesa. Al elemento humano se subordinan todo el realismo y todo el arte de Galdós. Avanzando en este proceso de *humanización* de la novela, el escritor ha de ir reduciendo más y más las partes narrativa y de descripción, tendiendo a quedarse con tan sólo los personajes, es decir, con el diálogo. En efecto; varias veces en sus novelas pone el autor frente a frente a los personajes, haciéndolos dialogar como si se halla-

sen sobre un escenario real o fingido, y el capítulo o capítulos en cuestión quedan reducidos a escena dramática, dialogada. El fenómeno responde a dos direcciones. Diríase, de una parte, que el novelista, cansado de ser minucioso observador de la realidad material, siéntese tentado a huir de ella. En dos maneras: una, sacando a sus personajes del centro en que los ha conocido, de la ciudad, y, transformados en pícaros o vagabundos, viajando con ellos de un sitio para otro, en campo abierto, bajo el cielo libre. Es el caso del cura Nazarín. Otra, resbalando frecuentemente sobre la superficie de la realidad observada, tendiendo a refugiarse en el mundo íntimo del pensamiento, de la idea. Abundan en todas sus novelas los desahogos *ideales,* como en la del mismo Nazarín. Y no sólo ideales: sentimentales y fantásticos, como en *Marianela* y como en *El Caballero Encantado.* Personajes visionarios existen igualmente en todas o casi todas sus novelas. Pero ya esto mismo acusa la segunda dirección del fenómeno, en realidad continuación y consecuencia de la primera, a saber: penetrar más hondamente en la realidad humana de las personas y de las cosas. Lo que en esas escapadas al campo y al mundo de las ideas, los sentimientos y las quimeras, el escritor va buscando, es una realidad más íntima, más personal y más humana que toda aquella realidad de hechos a que nos tiene acostumbrados. Son dos distintas realidades, si bien no independientes: la exterior de los hechos y la interior de las ideas, móviles de los hechos, sentimientos, etc. El ejemplo más típico nos lo ofrece el novelista en las dos obras *La incógnita* y *Realidad. La incógnita* cuenta la tragedia exterior, lo sucedido; pero no despeja

la incógnita: la generación interna de la tragedia, la motivación de lo sucedido. Esta incógnita es despejada en *Realidad*. Y el título es, como se ve, y dejando aparte otros sentidos del mismo, bastante expresivo. Esta segunda realidad es el fin hacia el cual Galdós tiende desde el principio. Al proponérselo claramente como objetivo y querer realizarlo, de la novela desemboca directamente en el drama.

Hay que decir aún que ya en las novelas introduce elementos formales del arte dramático, como listas de caracteres, acotaciones, división en escenas, etc. Item más: la novela de Galdós está gobernada por el principio más dramático de la suspensión del interés, revelaciones súbitas y desenlaces teatrales. De estas revelaciones súbitas hay varias en *Gloria*, alguna de ellas, como la de la religión que profesa el judío, calculada dramáticamente, y no muy en su lugar. Dramática es también la aparición de la madre y el recurso de que se vale para hacer imposible la ceremonia de la conversión de su hijo. El mismo final de la novela, muerte de Gloria, tal como tiene lugar, es escena de drama, como lo es el asesinato de Pepe Rey, la muerte de Marianela, etc.

La *novela drama*, no precisamente la novela dramática, que lo es toda la de Galdós, es el término de una evolución, aunque no el término final. Este había de ser el simple drama. En algunos de los prólogos puestos al frente de estas novelas dramas, novelas dialogadas, explica el autor el género y lo justifica. "La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia, ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual", nos dice

en cierto lugar. Busca el novelista, según acabamos de decir, una mayor verdad, una más íntima realidad. En otro lugar llama Galdós a esta clase de obras *Novela intensa* o *Drama extenso*. Precedentes del género los encuentra, dentro de la literatura patria, en *La Celestina*, a la vez novela y drama. Ambos géneros tienden, según él, a relacionarse y confundirse: "Los tiempos piden al Teatro que no abomine absolutamente del procedimiento analítico, y a la Novela que sea menos perezosa en sus desarrollos y se deje llevar a la concisión activa con que presenta los hechos humanos el arte escénico." Y arremete contra la concepción estrecha que del drama tiene nuestra época.

Bien hizo Galdós en esto último, porque no menos han arremetido los críticos contra él por ese "cruzamiento incestuoso" (palabras de Galdós) que entre novela y drama hizo. De estos críticos, Martinenche ha tratado de dar respuesta a la cuestión suscitada por Galdós: "Que me diga también el que lo sepa si la *Celestina* es novela o drama." Según Martinenche, es drama. Más recientemente, E. Gómez de Baquero se ha planteado el problema de la novela drama al hablar de algunas de las obras de Valle-Inclán (*). La cuestión es difícil, sobre todo si, como algunos pretenden, parece ser que el señor Benavente entre ellos (**), el drama ha de escribirse para leerse más que para representarse. Porque donde Galdós tenía que tropezar

---

(*) *Las "Comedias bárbaras", de Valle-Inclán*, en *El Sol*, marzo, 15, 1924. El mismo problema se le plantea al crítico que revisa *The Plays of Tolstoy* en *The Times Literary Supplement*, London, June 12, 1924.

(**) Según declaraciones hechas por el dramaturgo a la Prensa de Nueva York durante su visita en la ciudad, en 1923.

con sus novelas dramas era precisamente al querer llevarlas al escenario. Entonces, para que tales novelas pudieran representarse, hubo de condensarlas y arreglarlas, en conformidad a las exigencias de la escena. La teoría de Galdós en este caso resulta un tanto *inútil,* por lo menos. Entendida la literatura como él la entiende, no como pasatiempo, sino como obra de educación y de propaganda de ideas, y por ser más verdadero y eficaz para ese fin el teatro que la novela, prefirió aquél a ésta, el drama que haya de representarse, a simple drama tendrá que quedar reducido en final de cuentas, pues sería pretender lo imposible esperar que un público se resigne a una representación novelesca de cinco o seis horas, que eso se gastaría en representar una de esas novelas dramas (*). Pero además, y esto va ya más directamente contra la teoría de Galdós, lo que con tales novelas dramas llevadas al escenario ocurriría, había de ser que no existía propiamente representación, o existía poca representación. Existiría diálogo, análisis, explicación, en suma, drama novela; pero no existiría acción suficiente y suficientemente rápida. Es decir, existiría una conversa-

(*) Con poca razón, en nuestro entender, se ha quejado Galdós de la impaciencia del público moderno que asiste a una representación. Es inútil invocar ejemplos de griegos o romanos, crónicas dramáticas de Shakespeare, etc. El hecho más fundamental en la historia del arte, y que el artista no debe olvidar jamás, es el del cambio de sensibilidad. La de nuestra época corresponde a nuestra vida, rápida, acelerada. Tampoco Shakespeare escribió con la rapidez y nerviosidad con que lo hizo Galdós. No es sólo en España; el público inglés y norteamericano no se siente menos fatigado con las largas representaciones de Bernard Shaw que el español con las de Galdós. Todo el error consiste en querer subordinar la vida total al arte, error muy de artista. Pero el arte es quizás lo menos importante en la vida; es una *agradable* distracción, un deporte. Y menos aun se puede prolongar el deporte cuando el ejercicio es, como lo es en el drama de Galdós, de naturaleza cerebral.

ción o lectura alternada, cortada aquí y allí por tal cual peripecia escénica. Que eso deba ser el teatro, es muy dudoso. El teatro, tal como nosotros lo entendemos, es acción: acción en que se habla. El drama no resulta solamente de discursos y de análisis; resulta, principalmente, del choque directo de las almas sobre el escenario. Todo drama *sucede,* y sucede en gran parte en forma casual. Las fuerzas que tejen el drama son frecuentemente accidentes de la vida y peculiaridades de carácter que ningún análisis, por hondo y detallado que sea, puede sustituir. El escenario será todo lo superficial y artificial que se quiera; pero al escenario está ligado el arte dramático. Lo que *La Celestina* acusa es precisamente la falta de escenario. Es, en este sentido, una obra primitiva, que en manera alguna puede servirnos de modelo. De eso a la total confusión de todos los géneros que tiene lugar en la Biblia, valga como ejemplo, no hay más que un paso. Pero de que en la Biblia se mezclen y confundan épica y lírica, novela y drama, ciencia y arte, religión y filosofía, no resulta la legitimidad de su confusión. Progresar es diferenciar; hacer civilización es complicar la vida por el camino de las diferenciaciones y simplificaciones.

Ahora bien; si no se trata más que de escribir novelas dramas que nadie ha de leer como verdaderas novelas ni ver representados como verdaderos dramas, indiscutible es el derecho del autor a hacerlo. Hasta qué punto esta novela dé más la impresión de la realidad espiritual y humana que la novela ordinaria, es cuestión muy dudosa. Posible es que Galdós haya estado trabajando con un concepto equivocado de la novela y el drama a la vez. Narración y descripción son tan marco y

medio de expresión de la realidad, suponiendo que toda novela deba tratar directamente con la realidad, cosa no muy segura, como la acción lo es del drama. Shakespeare aventaja en arte pero no en realidad íntima y humana a Dostoiewsky, ni tampoco a Cervantes. Un *Quijote* teatral y dialogado, en cambio, es probable que resultase falso y fracasado (lo han resultado todas cuantas elaboraciones dramáticas de él se han hecho).

Por de pronto, si toda la novela galdosiana se resiente del procedimiento dramático, todo el drama se resiente del procedimiento novelesco. Aquélla resulta excesivamente escénica y teatral; éste resulta demasiado lento y analítico. Y esto por lo que a la técnica se refiere. En cuanto al asunto, vuelven a aparecer en el drama los ya desarrollados o apuntados en las novelas. El drama de Galdós es drama de tesis, drama de ideas.

Hemos hablado ya del título de la novela drama, condensada luego en drama, *Realidad* (1889 y 1892). Sin duda, en este título de la obra se resume una actitud del escritor frente al teatro nacional. Estaba éste, cuando Galdós empezó a escribir para él, en el último esplendor y en la última agonía del romanticismo echegarayano. Estaba por las nubes. Y lo que Galdós debió proponerse fué ponerlo por tierra, desromantizarlo y humanizarlo. Verdaderamente, debía ser un escritor del temperamento realista de Galdós el que intentase la empresa. Y Galdós lo consigue en toda la extensión en que es realista. Porque ya hemos dicho que, al mismo tiempo que un extenso realista, Galdós es un idealista y un visionario, cuando no es un sentimental. En *Realidad* nos ocurre precisamente eso: el realismo galdosiano acaba por transformarse en sueño visionario, de rea-

lidad tan discutible como la de los delirios echegarayanos, si bien de más sentido.

Realidad, sin embargo, está inspirada por un espíritu opuesto al del teatro de Echegaray, contra el cual significa una verdadera reacción. No tanto por razón de su mayor realidad como por la manera de plantearse el problema. Un caso de adulterio, que es el caso de *Realidad,* tenía en nuestro teatro una solución prescrita, varias veces llevada a la práctica en el teatro clásico y aceptada en el echegarayano: el duelo y la muerte. Una solución pasional, de corazón. Para el mismo caso nos ofrece Galdós una solución filosófica, de la conciencia y de la cabeza. Orozco, el héroe de *Realidad,* ha sido engañado por su esposa, Augusta. Orozco lo sabe, pero Orozco no mata a Augusta, ni habría matado al seductor, de no haberse ya éste matado por propia mano. Más aún: Orozco perdonaría a su esposa el adulterio si su esposa confesase su pecado y se arrepintiese de él. No lo hace, y el resultado es el divorcio espiritual de dos almas. El dramaturgo ha situado a su héroe en ese mundo de la idea hasta el cual no llegan las pasiones que nacen de la miseria humana. Orozco es el ideal filosófico que, como ya decíamos al hablar del Maxi de *Fortunata y Jacinta,* resume la filosofía especulativa de Galdós: la filosofía de un estoicismo superior y noble, indiferente a las mezquindades de la vida del hombre sobre la tierra.

Pero aparte de este valor representativo dentro de la historia del drama español, *Realidad* tiene un valor positivo. Su mérito consiste en la revelación espiritual de las almas que en el drama intervienen: el marido ultrajado, la esposa y su amante. Este, compuesto extraño

de caballero y de libertino, es uno de los personajes más interesantes, a la vez dramático y melodramático. El mismo, vencido por la grandeza de alma del marido ultrajado, es decir, por la propia conciencia, halla insoportable su falta y su vida, y se suicida. Es un drama de conciencias, de lucha interior, de pesadilla espiritual; un drama que concentra la atención del espectador y lo obliga a pensar.

El honor, como sentimiento y móvil dramático, tal como se había manifestado en Calderón y en Echegaray, es francamente rectificado. Lo es igualmente como preocupación o prurito de sangre—en *El Abuelo* (1897 y 1904). El tan tronado cuanto arrogante y celoso defensor de la pureza de su sangre (Conde de Albrit, tiene que elegir entre dos niñas que pasan ambas por sus nietas, y de las cuales sólo una lo es legítima, la otra es espúrea, cuál de ellas es la legítima, para preservar la limpieza de la familia y de la raza. Ciego él, iguales las niñas, secreto y misterioso su nacimiento, pues su madre niégase a revelarlo, la elección es imposible. Las escenas que de semejante situación resultan son hermosas. Al fin parece haber acertado a descubrir cuál de las dos niñas es su nieta, la hija de su hijo. ¡Triste descubrimiento! Triste y feliz. La que resulta ser hija espúrea es la que verdaderamente lo ama, la que por él consiente en sacrificar su vida. Entre el honor y el amor, es el amor lo que vale. El honor se mezcla, se mancha y se corrompe: "Lo de dentro es lo que permanece... El ánima no se oxida." Otro carácter bien presentado es el del preceptor de las niñas, Pío. Y son cómicas las escenas en que el buen Pío interviene, aunque tengan un sentido trágico. Hace tiempo que ha sido

reconocido *El Abuelo,* y con exageraciones sobradas, como la obra maestra de Galdós en el teatro.

El amor es, ya lo dijimos al hablar de la novela, un sentimiento superior en la obra toda de Galdós, superior a la religión que separa, superior al concepto tradicional y caballeresco del honor. El amor, sin embargo, es remedio muy teórico para la regeneración de las clases caídas. Sin renunciar al amor, antes bien con él unido, Galdós predica el trabajo económico. Gracias a él, gracias, sobre todo, a sus condiciones de arreglo y administración, a su voluntad, consigue la heroína del drama así titulado—*Voluntad*—salvar de la ruina el negocio mercantil de su padre. Pero el contraste y compensación son frecuentes en el drama galdosiano, y esta mujer fuerte y decidida en el negocio, es débil ante su amante, cuya fantasía aniquila en ella la voluntad. Afortunadamente el amante se arruina, y esto hará posible la victoria de la heroína, cuya voluntad necesita completarse con la fantasía de aquél.

De la unión de las dos fuerzas, trabajo y amor, ha de resultar la regeneración de las clases caídas. Es lo que ocurre en *La de San Quintín* y en *Mariucha.* La de San Quintín es una duquesa arruinada, igual que los marqueses de Alto-Rey, los padres de Mariucha. Aquélla, dedicada ya ella misma al trabajo, termina casándose con un joven que dice ser socialista, un obrero. Mariucha, renunciando a las convenciones de clase y mentiras en que su familia vive, dedícase también al negocio y cásase con un hombre no menos regenerado por la necesidad y el trabajo. Hay en todos estos dramas caracteres más o menos convencionales, como el joven socialista que se casa con la duquesa de San

Quintín, socialista de factura romántica. El que se casa con Mariucha, León, es un tipo de filósofo estoico al estilo del Orozco de *Realidad*. Esta fusión de la aristocracia arruinada y de la democracia trabajadora, o más bien, de la ruina con el trabajo, es fundamental en la ideología social de Galdós. Es una nueva sociedad que empieza, fuerte y sana, frente a una sociedad debilitada y vieja. La parte principal la lleva en estos dramas, como se ve, la mujer. Lo mismo ocurre en *La loca de la casa*, cuyo tema es precisamente la domesticación de un hombre por una mujer—la loca de la casa—. También es una mujer, representante de la razón, la que regenera y salva a un hombre de la Sinrazón del mundo, es decir, "del pantano de la mentira y de los convencionalismos sociales" en que vive, llevándoselo al campo. Titúlase el drama *La Razón de la Sinrazón*. En él aparece el otro principio, complemento de los anteriores del amor y el trabajo económico, también fundamental en la ideología galdosiana: la educación. La mujer es, en efecto, maestra, y la labor de la pareja en el campo será doble: será la verdadera santidad, "que consiste en cultivar la tierra para extraer de ella los elementos de vida, y cultivar los cerebros vírgenes, plantel de las inteligencias que en su madurez han de ser redentoras". Esta unión de sexos parece tener en Galdós el valor de un símbolo regenerador y embellecedor de la vida, según se encuentra expresado ya el pensamiento en una de las páginas finales de *La primera República:* "Las divinidades que gobiernan el mundo han dispuesto que el Fuego plasmador se una en coyunda estrecha con la Feminidad graciosa y fecunda, para engendrar la felicidad de los pueblos futuros. Antes que

acabe esta generación se ha de ver en pos de Floriana un enjambre de mil niñas, que al llegar a la edad juvenil encarnarán la belleza, la ternura, la gracia y sutileza educativa que has admirado en la excelsa regidora de esa humilde escuela. Cada una de esas mil criaturas, hijas de Floriana, dará al mundo otras mil. Ya puedes comprender que con un millón de maestras como ésta que has visto, tu patria y las patrias adyacentes serán regeneradas, ennoblecidas y espiritualizadas hasta consumar la perfecta revolución social".

Pero ni el tema social ni el tema económico agotan el drama galdosiano. En él, según vamos viendo, y como en el de Ibsen y la literatura tolstoyana, cuya influencia hubo de sentir Galdós, lo que prevalece, el principio que lo inspira, es la lucha contra las convenciones, la afirmación sincera de la conciencia individual. Vive ésta prisionera en la mentira social, encadenada al error, y de aquella mentira y de este error hay que libertarla por la confesión sincera de la verdad, bien por un acto de la propia voluntad, bien imponiéndosela como una expiación, y así es como la aceptan los dos amantes de *Los Condenados*. Esta confesión impuesta por la expiación, y como expiación aceptada, es lo que había quedado pendiente en *Realidad*, y representa un elemento esencial en el ideal de justicia que se persigue en el drama de Galdós. Como acto de expiación es también forzada la heroína de *Bárbara* a contraer segundo matrimonio con el hermano del marido a quien ella misma ha matado, teniendo que renunciar a hacerlo con el hombre que posee su corazón. Una dura ley de orden parece pesar sobre el gobierno del mundo, y contra esta ley no puede prevalecer el desorden de las pasiones.

Libertar la conciencia de la esclavitud en que la mantienen el fanatismo religioso y clerical, oponiendo a esa esclavitud estéril la libertad fecunda del amor, vuelve a ser, igual que en varias de las novelas, el tema de dramas como *Casandra* (novela y drama), *Electra* y *Doña Perfecta* (sacado de la novela). *Electra* es el drama de Galdós que hizo más ruido, no tanto debido a sus méritos literarios como a lo que en él pareció franco ataque del clericalismo. *Doña Perfecta* drama vale menos que *Doña Perfecta* novela.

Varios otros dramas se cuentan en el repertorio de Galdós: *Alma y vida, Amor y ciencia, Celia en los infiernos,* etc.

Aludimos a la división existente entre los críticos de Galdós, nacida de las ideas religiosas del autor, según la manera de interpretarlas cada uno y según las ideas propias de cada crítico. Los radicales y los anticlericales le conceden todo; los católicos, varios de ellos, le niegan todo, hasta su realismo, hasta su españolismo. No vale la pena de entretenerse con tales disputas, cuando de lo que se trata es de poner en claro el valor literario de un escritor. Pero la división no menos existe en este terreno. Es verdad que la mayor parte de los que de Galdós han escrito reconocen en él y en su obra un valor literario positivo, de indiscutible grandeza, y entre tales críticos cuéntanse Clarín, el mismo Menéndez y Pelayo, E. Gómez de Baquero, Ramón Pérez de Ayala, E. Díez Canedo, Manuel Bueno, últimamente Salvador Madariaga y muchísimos otros. Pero hay también quienes rebajan una gran parte de la alta tasación marcada por los anteriores críticos, o por algunos de ellos, y quienes, como Anto-

nio Espina, han atacado directamente la novela y el drama galdosianos. El día mismo en que Galdós dormía el primero de su sueño eterno, don Miguel de Unamuno se aventuraba a escribir en la Prensa de Madrid lo que era todo menos un cumplimiento para el muerto que estaba en la mente de la mayor parte: "Apenas hay en la obra novelesca y dramática de Galdós —decía don Miguel, entre otras cosas—una robusta y poderosa personalidad individual, uno de esos héroes que luchan contra el trágico destino y se crean un mundo para sí, para sí mismos, un Hamlet, un Segismundo, un Don Quijote, un Tenorio, un Fausto, un Brand, un Juan José." Lo que en la obra de Galdós hay, según el señor Unamuno, es "un mundo de una pobreza intelectual y moral que pone espanto".

Fuera de España la obra de Galdós ha sido poco estudiada y es poco conocida, atendidas su cantidad y su posible importancia. Y los comentarios sobre ella escritos, con alguna que otra excepción, y si bien no siempre desfavorables, distan mucho de aproximarse a aquella alta tasación marcada por algunos críticos españoles. Todavía era el año 1876, cuando aún Galdós estaba en los principios de su carrera literaria, y ya L. Louis-Lande encontraba monótona la serie de *Episodios Nacionales* (¡qué hubiera ocurrido de existir entonces los 46 volúmenes!), y se creía obligado a protestar contra los críticos españoles: "Nulle part plus qu'en Espagne on n'abuse de l'encensoir; la critique est là-bas un fraternel échange de complaisances et de compliments: encore les adjectifs les plus flatteurs ne s'emploient-ils jamais qu'au superlatif: tout est *très beau, très excellent, très sublime*... Chacun berce les

autres pour être bercé à son tour, et l'on s'endort de compagnie dans ce sybaritisme de l'amitié où pas une feuille de rose ne fait un pli". Esto en 1876. Treinta años más tarde, Martinenche, en el estudio más crítico y más equilibrado que se ha hecho del drama galdosiano, y con la excepción de *El Abuelo* ("un drame d'une élégante simplicité"), descubre una obra aceptable, sí; pero nada más, inferior a la novela, y descubre muchos fracasos. Bastantes descubre también el profesor S. Griswold Morley, al lado de méritos muy relevantes. Isaac Goldberg rebaja grandemente los superlativos de los críticos españoles. Marius André no encuentra mucho de que sentirse satisfecho en la obra de Galdós. R. W. Waldeck encuentra repetidos varios caracteres. Pierre Lhande, inspirándose en Unamuno halla toda la obra vaga y oscura, desproporcionada, fría, pobre, ramplona... "Il a noirci énormément de papier, il a amoncelé une montagne de volumes... fait surtout de médriocrités destinées a disparaitre." Y así varios otros. Si pasásemos al examen de la crítica de cada obra en particular, el resultado sería poco halagüeño para los entusiastas de Galdós. Finalmente, de los dos novelistas que en España se llevan la mayor parte de la gloria actual, Pío Baroja y Ramón Pérez de Ayala, éste admira a Galdós, aquél lo mira con indiferencia, si no con desprecio, como escritor y como hombre, y más como hombre que como escritor (*). No se tomen estas citas, caprichosamente seleccionadas, más

(*) *Divagaciones de autocrítica* (Conferencia en la Sorbona), en *Revista de Occidente*, abril 1924. V. también en *España renaciente*, de Valentín de Pedro, interview con Baroja.

que como una simple indicación, pues la verdad es que la obra de Galdós espera aún ser estudiada.

Lejos de nosotros querer fallar ni éste ni ningún otro pleito literario. Queremos ser abogado, y no juez, en cuestiones de crítica. Y aun como abogado queremos serlo más espectador que defensor ni acusador. En el estudio que dejamos hecho apuntamos lo principal que sobre la obra de Galdós teníamos que decir. Algunas consideraciones finales bastarán a lo ya dicho.

Míresele por donde se quiera y como se quiera, Galdós es en España el creador de la novela moderna. Algo había antes de él, es verdad; pero todo lo que había era fundamento muy débil para servir de soporte a la novela moderna, de horizonte infinitamente más amplio. Y en esto, igual que en la enormidad de su producción, Galdós viene a representar en nuestra novela moderna lo que Lope de Vega en nuestro teatro clásico: es el Lope de Vega de la novela. Una obra como la de Galdós, y esto tanto en la novela como en el drama, no se hace sin estar dotado de aptitudes especiales. Podrá discutírsele en muchos respectos, como escritor y como hombre; sus aptitudes de novelista están de manifiesto en todas sus novelas. Observa bien; describe con exactitud y con viveza; sabe animar las situaciones y los personajes; tiene sentimiento, fantasía, amplio dominio del lenguaje, técnica novelística, cualquiera que sea la clase de novela que prefiera escribir. Que también en esto tiene sus defectos, es indudable; y estos defectos, que empiezan en la misma técnica y acaban en el mismo lenguaje, los resumiríamos nosotros en uno general: lentitud y cansancio.

¿Obras maestras suyas? Todas y ninguna. La gran-

deza de Lope resulta de la enorme unidad de su obra. Es un edificio completo, en el que cada pieza dice poco: su grandeza está en el todo. La armonía del conjunto puede hacer olvidar los defectos particulares, que son muchísimos y enormes. La fórmula de valoración de este teatro lopesco la resumimos nosotros en estos términos: Mil comedias malas valen una comedia buena. Lo mismo la novela de Galdós. Obra maestra suya no hallamos ninguna, ni *Gloria* ni *Fortunata y Jacinta* ni ninguna otra. El segundo tomo de *Gloria* vale poco; *Fortunata y Jacinta* es una novela sin selección, un enorme archivo de vida burguesa madrileña, y así todas las demás. Lope de Vega y Pérez Galdós: el carro del arte es demasiado débil para entrar con ellos en circulación literaria. Tal cual cosa de ellos pasará las fronteras, y esa tal cual cosa será tanto en su descrédito como en su crédito. No mostrará la plenitud del genio, sino sólo el genio en embrión, la posibilidad del genio. Y es inútil añadir a la tal cual obra tal cual otra: los méritos crecen, y con los méritos los deméritos. La ley de equilibrio subsiste la misma. Hay que llegar a la cima de la obra total, contemplarla de arriba abajo; entonces las asperezas se suavizan, las grietas se esconden. La montaña de piedra nos paga en majestad lo que la pepita de oro en riqueza. A uno y a otro, al creador de nuestro teatro clásico y al creador de nuestra novela moderna, les faltó el superior criterio de belleza que no se satisface con sólo producir; que es exigente consigo mismo, y jamás perdona la perfección en el contenido y en la forma. Son piedras angulares de la literatura nacional, y son poco más que

eso: piedras angulares de la literatura nacional. Quien aspire a volar, ha de arrastrar menos lastre y ver más.

Méritos particulares en la novela de Galdós pueden señalarse muchos. Puestos a elegir entre todos ellos, elegimos, por ser el más marcado y el de grado superior, el de constituir una novela de época, o si se prefiere, una época de novela: una novela que es producto y expresión fiel de la sociedad en que nació: una página de la historia nacional. Que la página en sí misma no nos parece muy interesante, creemos haberlo ya dicho o indicado. Fuera de su medio, ni los sucesos ni los personajes nos impresionan mayormente; y dentro de su medio, nos impresionan en la medida de su grandeza, que no es extraordinaria.

En el drama moderno es también el de Galdós piedra angular. Le dió nueva dirección, opuesta a la que tenía y a la que generalmente ha prevalecido en el teatro nacional. Su drama es, ya dijimos, drama de tesis y de ideas. Es drama que excita a pensar, cosa bastante nueva en nuestro escenario; y es drama inspirado por nobles aspiraciones, drama espiritual. Sus defectos capitales consisten en su lentitud y pesadez novelísticas y en la absorción de la realidad concreta de los caracteres en la abstracta de la idea o tesis. La idea nos seduce, pero delante de nosotros, sobre el escenario del teatro, no vemos desfilar más que figuras borrosas, con un contadísimo número de excepciones. Hay pensamiento en estas obras, pero hay poca vida.

Y hay, e igual en la obra toda de Galdós, más que pensamiento, sentimiento: sentimiento de amor y de piedad, de justicia por lo menos. Esto mismo nos hace amable su figura. Ha sorprendido la confusión de la

vida, el juego de los intereses rastreros y de las pasiones mezquinas, y sobre unos y sobre otras ha puesto un corazón generoso: el amor sobre el dolor. Ni al nacer ni al morir oye el hombre vibrar cuerdas de más sentida melodía.

BIBLIOGRAFIA

Benito Pérez Galdós, varias eds. de sus obras. *Mariucha*, edited with introduction (buen estudio de la obra dramática de Galdós y resumen de sus dramas), notes and vocabulary by S. Griswold Morley, D. C. Heath and Co., 1921. S. Griswold Morley, *A posthumous drama of Pérez Galdós*, en *Hispania* (T. A. A. o. T. o. S.), vol. VI, 1923, pp. 181 y ss. *Doña Perfecta*, with introduction and notes by A. R. Marsh, Ginn and Co., 1897, 1919. *Marianela*, edited with introduction, notes, exercises and vocabulary by James Geddes, Jr. and J. C. Palamountain, D. C. Heath and Co., 1903.

Leopoldo Alas (Clarín), *Galdós*, T. I de sus *Obras completas*, Madrid, 1912. Andrenio, *Los Episodios nacionales de Galdós y otras de sus novelas*, en *Novelas y novelitas*, Madrid, MCMXVIII. Del mismo (E. Gómez de Baquero): *Crónica literaria: Pérez Galdós y Pereda en la Academia Española*, en *La España Moderna*, marzo de 1897, pp. 163 y ss. Salvador de Madariaga, *Benito Pérez Galdós*, en *Semblanzas literarias contemporáneas*, Barcelona, 1924. Guillermo Dendariena, *Galdós, su genio; su espiritualidad; su grandeza*, Madrid, 1922. Luis Antón del Olmet (y) Arturo García Carraffa, *Los Grandes Españoles: Galdós*, Madrid, 1912. Georges Cirot, *Un grand romancier espagnol*, en *Revue Philomathique de Bordeaux et du Sud-Ouest*, Bordeaux, 1919, pp. 115 y ss. Pierre Lhande, *Benito Pérez Galdós. — L'homme. — L'ouvre*, en *Études*, T. 162 de la colección, París, 1920, pp. 281 y ss. y 452 y ss. Marius André, *Pérez Galdós*, en *Le Correspondant*, nouvelle serie, T. 242, 1920, pp. 306 y ss. L. Louis-Lande, *Le Roman patriotique en Espagne: "Episodios Nacionales"...*, en *Revue des Deux Mondes*, T. XIV, 1876, pp. 935 y ss. Comte de Toulouse-Lantrec, *Un romancier espagnol contemporain: Pérez Galdós*, en *Le Correspondant*, T. 132 de la colección, 1883, pp. 518 y ss. Antonio Alarcón Capilla, *Galdós y su obra*, conferencia dada en el Ateneo de Madrid el día 13 de febrero

de 1922, Madrid. Fr. Conrado Muiños Sáenz, *Realismo galdosiano*, en *La Ciudad de Dios*, TT. XXI y XXII, 1890, 4 arts. (para negar el realismo galdosiano). Constantino Fguía Ruiz, *El españolismo de Pérez Galdós*, en *Razón y Fe*, TT. 56, pp. 437 y ss., y 57, pp. 41 y ss., 1920 (negando el españolismo de P. G.). U. González Serrano, varios capts. en *La literatura del día (1900-1903)*, Barcelona, 1903. Del mismo: *Doña Perfecta*, en *Ensayos de crítica y de filosofía*, Madrid, 1881. Miguel de Unamuno, *La sociedad galdosiana*, en *El Liberal* del 5 enero 1920 (varios otros arts. en el mismo número y uno de la Condesa de Pardo Bazán, *Las novelas de Galdós*, en el número del día 6). Emilia Pardo Bazán, varios capts. en *Polémicas y estudios literarios*, T. VI de sus *Obras completas*. E. Díez-Canedo, *España y Galdós*, en *Conversaciones literarias (1915-1920)*, Madrid, sin fecha. Valentín de Pedro, *Don Benito Pérez Galdós*, en *España renaciente*, Madrid, 1922. Azorín, *Galdós*, en *Lecturas españolas*, T. X, y en *El paisaje de España visto por los españoles*, T. XIX de sus *Obras completas*. Albert Reggio, *Notes sur quelques écrivains espagnols* (Galdós uno de ellos), en *Regards sur l'Europe intellectuelle*, Paris, 1911. Rubén Darío, *Una novela de Galdós*, en *España contemporánea*, vol. XIX de sus *Obras completas*. Antonio Espina, *Libros de otro tiempo: B. Pérez Galdós*, en la *Revista de Occidente*, julio de 1923. Francisco Giner, *Un novelista español (La Fontana de Oro...)*, en *Estudios de literatura y arte*, Madrid, 1919. Menéndez y Pelayo, *Don Benito Pérez Galdós, considerado como novelista*, discurso leído en la Real Academia Española el 7 de febrero de 1897 (incluído en *Estudios de crítica literaria*, quinta serie). R. W. Waldeck, *Benito Pérez Galdós, novelist, dramatist and reformer*, en *The Critic*, New York, vol. XLV, 1904, pp. 447 y s. Christian Brinton, *Galdós in English*, en id. id., pp. 449 y s. Hayward Keniston, *Galdós, Interpreter of Life*, en *Hispania*, vol. III, 1920, pp. 203 y ss. Aurelio M. Espinosa, *Benito Pérez Galdós*, en id. id., pp. 111 y ss. Boris de Tannenberg, *B. Pérez Galdós*, en **B. H.** T. II, 1900, pp. 340 y ss. Rafael Altamira Crevea, *Galdós*, en *Arte y Realidad*, Barcelona, 1921. E. Gómez de Baquero, *El teatro de Galdós*, en *Letras e ideas*, Barcelona, 1905. Manuel Bueno, *Pérez Galdós*, en *Teatro español contemporáneo*, Madrid, 1909. Ramón Pérez de Ayala, varios capts. en el vol. I de *Las Máscaras*, Madrid, MCMXIX. Ernest Martinenche, *Littérature espagnole: Le théâtre de M. Pérez Galdós*, en *Revue des Deux Mondes*, T. XXXII, 1906, pp. 815 y ss. Elizabeth Wallace, *The Spanish Drama of To-day*, en *The*

Atlantic Monthly, vol. CII, 1908, pp. 357 y ss. Isaac Goldberg, *Benito Pérez Galdós,* en *The Drama of Transition,* Cincinnati, 1922.

Numerosas críticas de obras sueltas de Galdós: de *Amor y ciencia,* por E. Gómez de Baquero, en *La España Moderna,* diciembre de 1905: "Es una comedia cuyos personajes parecen sombras, marionetas grandes un poco tristes, en vez de seres animados. Algo, en suma, del infantilismo de Maeterlinck, con menos poesía." De *Electra,* por Havelock Ellis: "*Electra*" *and the progressive movement in Spain,* en *The Critic,* vol. XXXIX, 1901, pp. 213 y ss.: "Certainly it could have aroused no excitement, even in Spain, at any less favorable moment." E. Mérimée, *A propos de "l'Electra"..., en* **B. H.,** T. III, 1901, pp. 195 y ss.: "Le mérite littéraire d'*Electra* devient chose secondaire... (Los caracteres son) pures abstractions sans individualité, sans originalité prope." Ricardo Rojas, *Electra...,* en *El alma española,* Valencia, Sempere, sin fecha: "En el curso de la acción y en la psicología de los personajes, la obra me parece deleznable." De *Torquemada,* por H. Peseux-Richard, en **R. H.** TT. I y II, 1894-1895, pp. 95 y s. y 197 y s.: "Espérons que nous n'entendrons plus parler de Torquemada et qu'avec lui périt sa lignée." Julio Casares, *Mariucha,* en *Crítica efímera,* T. II, Madrid, MCMXIX. Georges Lenormand, *Chronique: A propos de l'"Electra"...,* en **R. H.,** T. VIII, 1901, pp. 567 y ss. Angel Guerra, *Casandra,* en *La Lectura,* T. I de 1906, pp. 61 y ss., etc., etc.

FIN

860.9 B25M C3

a39001 008086350b